MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXI, NR. 3

3/2020

DIN SUMAR

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU GABRIEL ALMAȘI

OLEG GARAZ
FORMELE MUZICII:
EXERCIŢII DE COMBINATORICĂ ARHETIPALĂ (III)

ANA MARIA IOAN
ELEMENTE CONSTRUCTIVE ŞI STILISTICE
ÎN CREAŢIA PENTRU PIAN
A COMPOZITORULUI NICOLAE COMAN

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU GABRIEL ALMAȘI 3

STUDII

OLEG GARAZ
FORMELE MUZICII: EXERCIȚII DE COMBINATORICĂ ARHETIPALĂ (III) 12

CREAȚII

ANA MARIA IOAN
ELEMENTE CONSTRUCTIVE ȘI STILISTICE ÎN CREAȚIA PENTRU PIAN A COMPOZITORULUI NICOLAE COMAN STUDII DE CAZ: „MICUL PIAN" ȘI „SONATA A DOUA" 55

GRĂDINI SONORE
ESEURI

MARIA ISABELA NICA
ALEGORIA IUBIRII FATALE ÎN OPERA *CASTELUL PRINȚULUI BARBĂ-ALBASTRĂ* DE BÉLA BARTÓK 79

PORTRETE

MARIANA POPESCU
CONSTANTIN BRÂNCUȘI – IUBITORUL DE MUZICĂ CE A FĂCUT PIATRA SĂ CÂNTE 93

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH GABRIEL ALMAȘI 3

STUDIES

OLEG GARAZ
MUSICAL FORMS: EXERCISES OF ARCHETYPAL COMBINATORICS (III) 12

CREATIONS

ANA MARIA IOAN
STRUCTURE AND STYLE IN NICOLAE COMAN'S PIANO WORKS
CASE STUDY: „THE LITTLE PIANO" AND „THE 2ND SONATA" 55

SONIC GARDENS
ESSAYS

MARIA ISABELA NICA
THE ALLEGORY OF A FATAL LOVE IN BÉLA BARTÓK'S OPERA *BLUEBEARD'S CASTLE* 79

PORTRAITS

MARIANA POPESCU
CONSTANTIN BRÂNCUȘI – THE MUSIC LOVER THAT MADE STONE SING 93

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Gabriel Almași

Andra Apostu

Gabriel Almași este un tânăr compozitor energic și conectat, cu multă curiozitate artistică și dragoste pentru artă. Îi place să experimenteze, urmărește cu mare interes inovațiile în muzică dar, așa cum afirmă chiar el, nu este deocamdată desprins total de o oarecare tradiție. A avut șansa de a avea în față compozitori și profesori renumiți ai școlii componistice românești și, la rândul său, acum transmite mai departe „darurile" primite, studenților facultății de muzică din Timișoara.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Gabriel, ai absolvit Pedagogie muzicală la Timișoara și ai ales să mergi la București pentru a studia compoziția. Ai făcut această schimbare pentru a studia cu cineva anume? Ce te-a atras înspre capitală? Și, mai ales, care a fost drumul tău spre a compune?

G.A.: Am fost admis la Facultatea de muzică din Timișoara în anul 1996 după un an intens de pregătire teoretică. Datorită faptului că am absolvit un liceu cu profil real am simțit mult timp un decalaj față de colegii mei absolvenți de liceu de muzică. De pe atunci aveam mici compoziții, majoritatea pentru chitară clasică. În anul IV am început cursurile de orchestrație cu Remus Georescu și pot spune fără putință de tăgadă că aceste cursuri mi-au schimbat traiectoria și mi-au trezit interesul pentru tot ceea ce înseamnă muzica elaborată. La cererea noastră și din bunăvoința conducerii de atunci s-a înființat un modul de compoziție la care s-au înscris foarte mulți studenți, însă până la urmă am rămas doar doi, Gabi Malăncioiu și eu. La scurt timp cursurile s-au mutat acasă la Remus Georgescu și s-au transformat în ore lungi de analiză și audiții întrerupte din când în când de gustările oferite de doamna Clara Georgescu. Am devenit de atunci cumva parte a familiei Georgescu. Aici am auzit pentru prima oară de compozitori români precum Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Octavian Nemescu, Doina Rotaru, Dan Dediu. După ce am absolvit cei 5 ani de facultate la Timișoara am decis să dau admitere la Universitatea Națională de Muzică din București unde am fost admis la compoziție clasică. La București am studiat compoziția cu Dan Dediu, pe care-l apreciez foarte mult și căruia îi sunt foarte recunoscător pentru tot ceea ce mi-a oferit. Întâmplarea face ca tu și cu mine să fi fost colegi de an și că alături de tine să am parte de un anturaj de oameni foarte speciali cum ar fi: Cătălin Ștefănescu, Sorin Georgescu, Mihai Măniceanu, Cristian Lolea, Diana Rotaru, Sabina Ulubeanu, Constantin Grajdean, Alexandru Solonaru, Pedro Negrescu, Petre Teodorescu. Primii ani au fost foarte efervescenți, dar pe la sfârșitul facultății a urmat o perioadă de confuzie, probabil datorită cantității uriașe de informație. Am avut nevoie de o pauză de 2 ani de procesare, adică 2 ani nu am mai scris nimic.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Teza ta de doctorat s-a intitulat ”O teorie a instrumentelor electronice”. La momentul acela a fost, cu siguranță, cel mai important subiect al cercetărilor și preocupărilor tale artistice. Ai o afinitate pentru muzica electronică? Care e poziția ta vis-a-vis de acest gen?

G.A.: Mereu am fost fascinat de tehnologie. Trăim vremuri în care telefonul mobil sau telefonino cum îi spunea Ștefan Niculescu, a devenit o prelungire a corpului, e parte din noi, nu putem nega acest lucru. Evoluția tehnologică e ca un bulgăre care pare de neoprit. Îmi amintesc că prima oară am văzut telefonul mobil în filmele Sf, la fel și GPS-ul. Iar acum am în buzunar un telefon inteligent, care îmi pune în ordine fișierele și realizează câte un filmuleț cu pozele pe care le-am facut în ultima lună, după care alege și o muzică dintr-un repertoriu predestinat. Și toate astea fără ca eu să intervin. Din când în când îmi amintește, însă, că are memoria plină și ar fi cazul să mai renunț la amintiri. E de un firesc aproape suprarealist. Îmi amintesc că în copilărie demontam radio-uri, scoteam difuzoarele și legam baterii de fire. Acest lucru făcea ca difuzorul să pârâie. Ne întâlneam mai mulți și improvizam, faceam un fel de ansamblu de difuzoare, ca să nu mai zic că puteam să petrec ore în șir în fața radioului pe lămpi de la bunici învârtind de butoane. La Curtici, aveam un prieten care știa să facă plăci de morse, avea el tot felul de scheme de electronică. Ne adunam câte 4 sau 5 și făceam coduri morse simultan; ah, ce păcat că nu aveam atunci telefonul mobil să filmez. Pe de altă parte, eu vin dintr-o familie de medici, cu sora medic, mama farmacist și casa părinților vizavi de dispensar. Am crescut cu aparatele folosite în medicină, stetoscop, tensiometru, EKG, unele utilizate în captarea biosemnalelor pentru mijloace alternative de control ale instrumentelor muzicale. Sunt fascinat de mijloacele alternative de control ale instrumentelor muzicale. Îmi place ideea de gest, de interacțiune om-mașină. Apreciez și urmăresc cu interes experimentele și cercetarea lui Cătălin Crețu și Constantin Basica în acest sens. Sunt convins că senzorii vor face istorie. Și cu toate acestea, deși imi place să improvizez și să experimentez, nu am reușit deocamdată să mă rup total de o

https://biblioteca-digitala.ro

oarecare tradiție. Pot spune însă cu certitudine că toate aceste experimente mai ales cercetarea desfășurată în vederea elaborării tezei mele de doctorat m-au îmbogățit foarte mult, poate și datorită faptului că l-am avut coordonator pe Octavian Nemescu, un compozitor de la care am învățat foarte multe.

A.A.: Compui muzică în foarte multe „direcții": orchestrezi, compui muzică pentru scenă (teatru), pentru film. Ce simți că te reprezintă, de fapt? În care dintre aceste muzici te simți cel mai confortabil, mai „tu"?

G.A.: Da, sunt implicat în multe proiecte muzicale foarte diferite și mă regăsesc în fiecare câte puțin. Din 2013 am început să lucrez oarecum constant cu dirijorul italian Leonardo Quadrini și prin el am ajuns să orchestrez pentru nume mari din Italia precum Andrea Bocelli, Roberto Vechioni, Antonella Ruggiero, Pooh, etc. Orchestrația e un meșteșug și mie îmi place mult să orchestrez, dar evident acest lucru nu implică foarte mult latura creativă. Pe de altă parte am scris destul de multă muzică pentru teatre. Muzica de scenă e fascinantă, însă aici direcția muzicală e dată de regizor, deci e vorba mai mult de o abilitate de adaptare stilistică. Toate aceste preocupări au adus și o oarecare satisfacție financiară.

A.A.: Spuneai, într-un interviu anterior, „cel mai bine mă simt când scriu liber...". Vorbește-ne despre asta...

G.A.: Cred că mă refeream la acele colaborări în care muzica se cerea să fie veselă, tristă, catchy, sau mai știu eu cum. Sau la proiectele în care cel care îți cere să scrii încearcă să compună lucrarea prin tine. Acum ceva timp, am avut o comandă pentru un concert. Cel care mi-a cerut să-i scriu lucrarea îmi trimitea din două în două zile un mail cu linkuri către diferite lucrări și îmi spunea: prima parte ca acolo, partea a doua ca acolo... A fost îngrozitor, parcă aveam un parazit în creier. Îmi place să compun pe o tematică, dar aș vrea să găsesc singur mijloacele și direcția pe care să le urmez.

Pe de altă parte nu mă organizez bine cu deadline-urile și nici nu prea reușesc să încep să scriu în așa fel încât să evit presiunea timpului. Îmi place să compun fără să mă gândesc la deadline.

https://biblioteca-digitala.ro

Imi place să mă joc. De ceva vreme port cu mine un aparat de înregistrare cu care imprim tot felul de sunete concrete, le colectez pur și simplu ca într-un insectar iar acasă le descarc și încep să le organizez, să le ascult să le suprapun să le asamblez, le trec prin diverse filtre mi se pare o joacă creativă. E o mare bogăție timbrală care mă inspiră.

A.A.: Astăzi când ne aflăm (cred) într-un postmodernism continuu, cum te vezi tu plasat în raport cu ceilalți compozitori activi de pe scenele de concert?

G.A.: Mă văd plasat printre cei norocoși, care sunt contemporani și au reușit să cunoască oameni precum: Remus Georgescu, Dan Dediu, Doina Rotaru, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Adrian Iorgulescu, Nicolae Branduș, Irinel Anghel, Octavian Nemescu, Călin Ioachimescu, Diana Rotaru, Mihai Măniceanu, Gabriel Mălăncioiu, Constantin Basica, Cătălin Crețu, Cristian Lolea, Cătălin Ștefănescu-Pătrașcu, Șerban Marcu, Cristian Bence Muc, Ciprian Ion, Laura Manolache, Violeta Dinescu, Carmen Maria Carneci și mulți, mulți alții.

A.A.: Crezi că poți vorbi de trăsături de stil în lucrările tale?

G.A.: Nu m-am gândit niciodată la un stil. Lucrările mele sunt diferite. Depinde mult pentru cine scriu și în ce context se vor cânta. Am remarcat totuși că există anumite combinații timbrale la care mă întorc mereu. Îmi place să am o direcție armonică, însă îmi place la fel de mult să experimentez. Sunt conștient că se poate face muzica cu orice mijloace dacă ai ceva de zis. Dacă mă refer la stil ca la o suma a influențelor el există. Muzica pe care o scriu are influențe din muzica rock, muzica electroacustica, impresionistă, e presărată cu cromatisme bartokiene, texturi de la Ligeti, armonii de la Messiaen.

A.A.: Privind în urmă, ai schimba ceva la lucrările tale? Sigur, există un traiect ascendent, dar crezi că poți etapiza cumva evoluția ta componistică?

G.A.: Cred că e un lucru normal ca trecerea timpului să ofere o perspectivă diferită asupra propriilor lucrări. Sunt puține compozițiile pe care nu le-aș modifica sau chiar rescrie.

https://biblioteca-digitala.ro

Desigur, primele mele lucrări erau de școală, romantice și cu foarte multe influențe directe. Apoi am fost foarte influențat de muzica lui Remus Georgescu, de Bartok și de Lutosławsky iar în timpul studenției mele de la București de muzica lui Ligeti și Messiaen. Am sărit peste exercițiile stilistice. Am învățat foarte multe în timpul studenției și fiecare lucrare scrisă a adus ceva în plus.

A.A.: Ai preferințe în ceea ce privește tehnicile componistice, alegerea timbrurilor, a ansamblurilor pentru care scrii...?

G.A.: Marea majoritatea a lucrărilor mele sunt scrise la comandă, iar acolo ansamblul de cele mai multe ori nu e la alegere. Îmi place să scriu pentru orchestră. Dacă ar fi să aleg între proiecte le-aș alege pe cele cu orchestră, iar în ceea ce privește alegerea timbrurilor și a tehnicii, acestea sunt influențate foarte mult de tematica și de ideea pe care urmează să compun.

A.A.: Crezi că muzica de astăzi are un caracter sincretic? Există această noțiune generos utilizată, interdisciplinaritatea, concept folosit în multe lucrări teoretice de specialitate. Crezi că se poate aplica și la muzică?

G.A.: Muzica este prin excelență interdiscplinară. Ea implică filosofie, istorie, acustică, matematică, medicină, informatică, neuropsihologie etc. Muzica e omniprezentă. Omul este muzica. Consider că nu putem exclude întregul nostru wiring (cablaj) mental și cultural atunci când compunem, ascultăm, interpretăm, analizăm muzică sau chiar când organizăm concerte. Omul este o ființă culturală, iar cultura ne face să optăm pentru o anumită muzică. Sunt numeroase studii care dovedesc că percepția asupra consonanței sau disonanței, stilul, frumosul, sunt elemente culturale pe care le dobândim prin educație. Altfel spus, cvarta mărită devine disonantă la școală. Sunt pasionat de neurobiologie și pe mine mă ajută să văd muzica și din această perspectivă. Pe de altă parte sincretismul rămâne actual, iar evoluția tehnologică face ca această fuziune să fie și mai organică.

A.A.: Vorbește-ne despre inspirație. Cum funcționează ea la tine? Cum funcționează inspirația în atât de aglomeratul

https://biblioteca-digitala.ro

secol XXI? Nu e ca și cum te poți rupe complet de tot ce e în jur și compui când și cât vrei...?

G.A.: La mine inspirația este pe de o parte curiozitate, iar pe de altă parte observație. În niciun caz nu mă rup de tot ce-i în jur ci mai degrabă încerc să mă conectez cu lucrurile din jur. Cred că orice poate să devină o sursă de inspirație: scârțâitul unui leagăn, discursul unui politician, un riff de chitară din muzica rock, un wind chimes într-o seară cu vânt, claxoanele și șantierul de lângă biserica armenească, erupția unui vulcan, filmele cu Harry Potter și Captain Marvel, toate aceste lucruri au fost surse de inspirație pentru lucrările mele.

A.A.: Ești fondatorul asociației culturale Propuls. Care este rolul unei asemenea asociații? Ce aduce sau ce ar trebui să aducă o asemenea inițiativă în plus societății, culturii?

G.A.: Am înființat Asociația culturală și ansamblul Propuls în anul 2005 alături de Alexandru Solonaru, Mihai Măniceanu și Cristian Lolea, iar scopul era acela de a promova valorile muzicale contemporane şi afirmarea tendinţelor componistice, interpretative şi muzicologice în contextul cultural românesc şi internaţional. Din păcate, după ce am plecat din București, aportul meu la asociație a fost unul nesemnificativ. S-au realizat însă până în prezent numeroase concerte în locații diferite cu lucrări aparținând compozitorilor: Dan Dediu, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Steve Reich, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Sabina Ulubeanu, Sorin Georgescu, Mihai Măniceanu, Cătălin Creţu şi Ana-Iulia Giurgiu. Cred că rolul asociațiilor, fundațiilor și instituțiilor de cultură este dincolo de a satisface o cerere, acela de a cultiva, de a arăta că există și altceva. Rețetele de succes pentru mine sunt dezarmante și sortite eșecului.

A.A.: Mergând pe aceeași idee, care este părerea ta despre festivaluri? (mă refer aici la cele de muzică și artă contemporană) Pentru că, de multe ori, vorbim despre relativ același public, aceiași oameni care vin la acest gen de manifestări.

G.A.: E clar că arta contemporană e gustată de un public mai restrâns, mereu a fost așa. Pot spune însă că am avut satisfacția de a organiza un festival care a atras public divers,

https://biblioteca-digitala.ro

numeros și curios. Atât la prima cât și la cea de a doua ediție a festivalului Timsonia, a venit public din diverse domenii. Cred că e important ca publicului meloman să i se strecoare printre concertele săptămânale câte o lucrare contemporană. Însă lucrurile par să funcționeze și invers și anume într-un concert sau festival de muzică contemporană să strecoare și muzică mai "clasică". S-au născut astfel concertele sau chiar festivalurile tematice, care mi se par foarte bune. Pe de o parte atrag public mai divers iar pe de altă parte crește toleranța la nou. Din fericire există fonduri pentru cultură și eforturi din partea UCMR, și ale numeroaselor asociații și fundații culturale care promovează muzica contemporană. Lăudabilă este și minunata inițiativă al lui Costin Soare care comandă lucrări contemporane românești pentru chitară clasică cu scopul de a promova și îmbogăți repertoriul. Avem și ansambluri precum SonoMania, Atem, Profil, Trio Contraste etc. și festivaluri precum, Intrada, Iubiți muzica Românească, Cluj Modern, Meridian, Vibrate Festival, Săptămâna Internațională a muzicii noi, Timsonia. etc.

A.A.: Cum este relația ta cu studenții, cum sunt studenții astăzi? Deseori auzim voci sceptice cu privire la generațiile actuale, mai ales în cultură.

G.A.: Îmi place foarte mult meseria de dascăl, mă face să fiu mai responsabil, mai ordonat, updatat și mai spontan. Majoritatea studenților noștri sunt curioși și vor să învețe muzică serios. E responsabilitatea noastră să le ținem pasiunea și curiozitatea vie pentru cultură. Un om cultivat este un om superior. Pur și simplu orice lucru nou învățat schimbă structura fizică a creierului. Studentul muzician ar trebui să înțeleagă că muzica este omul și omul e o mașinărie complexă. Diferența între interpreți de pildă, pe lângă tehnică, o face cunoașterea temeinică a limbajului abordat și cultura. Așadar nu putem exlude analiza, elementele de limbaj, cultura sau educația. Pur și simplu nu funcționează așa. Toate acestea formează un întreg. Muzica o simți, e adevărat însă acest simț vine din educație. Pe de altă parte, muzica înseamnă creativitate, creativitatea înseamnă curiozitate, iar curiozitatea duce către acea neliniște fără de care arta nu există. Pe lângă tehnica

https://biblioteca-digitala.ro

instrumentală, cultura și cunoașterea temeinică a limbajului abordat este foarte importantă atunci când vorbim despre muzică elaborată. Noi trebuie să facem studentul să fie curios și nu să livrăm rețete și soluții universal valabile. Pe de altă parte, informația și responsabilitatea sursei sunt foarte importante. E obligatoriu ca studentul să învețe să obțină informația din surse credibile și valide și să fie capabil să ia singur decizii responsabile. Îmi amintesc că Remus Georgescu ne spunea la clasă că un profesor trebuie să aprindă o flacără și nu să umple sticle. E o afirmație extrem de actuală. Acest gând îl port cu mine de când eram student iar acum mă ghidează în relația mea cu studenții.

A.A.: Îți mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu – A conversation with Gabriel Almași

Gabriel Almași is a vivid and always connected young composer, with a lot of artistic curiosity and love for arts. He likes experiments, he is always up to date with inovations in music but, as he says, is not totally separated from a certain tradition. He had the chance to be taught by famous Romanian composers and now he passes on his knowledge to music students at West University in Timișoara.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Formele muzicii: exerciţii de combinatorică arhetipală (III)

Oleg Garaz

Introducere

Sarcina istorică a modernismului muzical

Ca început al unei noi perioade în istoria muzicală a Europei, primele două decenii ale secolului XX nu pot fi percepute şi astfel înţelese în termenii începuturilor anterioare: baroc, clasicist sau romantic. Diferenţa devine vizibilă şi prin comparaţia între *sincronia stilistică* modernistă (orientată centrifug atât ideologic-estetic, cât şi tehnic-structural) şi unitatea câmpului stilistic baroc (orientată centripet şi structurată ca sistem de vase comunicante, prin coordonare şi sinteză).

În special barocul excelează în efortul invenţiei componistice, depus parcă pentru a se departaja cât mai puternic de Renaştere printr-o destul de intensă invenţie de această dată conceptuală – *stil*, *gen* şi *formă* (toate trei accepţiile inventate în baroc) –, existente anterior în accepţii diferite sau inexistente deloc. Iar începutul modernismului muzical ar fi asemănător mai degrabă chiar cu această trecere de la Renaştere la baroc – reformularea polifoniei în omofonie

https://biblioteca-digitala.ro

şi a vocalităţii în instrumentalitate[1] – prin însăşi refocalizarea pe *problema prioritară a sistemului de organizare sonoră*, de această dată *atonal* şi, vrând-nevrând, *contrapunctic.* Iar prin această opţiune modernismul se include drept o ultimă bornă în descendenţa sistemului *modal* (arcul Antichitate-Renaştere) şi cel *tonal-funcţional* (arcul Baroc-Romantism).

Astfel, devine vizibilă o progresie istorică în inventarea şi asimilarea conceptelor fundamentale ale gândirii muzicale, fiecare epocă postrenascentistă fiind specializată în elaborarea *stilului* (baroc, concomitent cu reformularea sistemului de

[1] Comparate între ele, afirmarea *melodiei acompaniate* în creaţia compozitorilor italieni de la limita anului 1600 (Peri, Caccini, Cavalieri, Monteverdi) şi inventarea *organizării tonal-funcţionale* de către Rameau nu pot fi văzute ca fenomene de importanţă egală. Din contră, reforma lui Rameau poate fi considerată doar ca o consecinţă logică a mutaţiei paradigmatice de la contrapunctic la omofon, conceptual mult mai puternică şi radicală ca descoperire şi inovaţie în planul gândirii muzicale. Tot astfel, ca tipologie *omofonia* face parte drept ultima din grupul celor *fenomenologice* (conform sistemului formulat de Şt. Niculescu), pe când *tonal-funcţionalul*, ar fi o primă tipologie inventată intenţional drept una deja *compoziţionistică* (arcul Werckmeister-Bach-Rameau). Astfel, paralela între barocul şi modernismul muzical formulat de cercetătoarea rusă Marina Lobanova în monografia ei *Музыкальный стиль и жанр. История и современность* [Stilul şi genul muzical. Istorie şi contemporaneitate], Moskva: Sovetski Kompozitor, 1990, poate fi acceptată doar parţial şi doar în ideea noutăţii radicale, "de rupere a tiparului", deşi în esenţă, modernismul se prezintă mai degrabă drept o autentică "renaştere" (revenire/recuperare) intrinsec muzicală în opoziţie cu substanţa "filologică" a barocului, clasicismului vienez şi a romantismului. Mai mult, această "renaştere" (o mică "renaştere") este una formal recuperativă-retrogradă, deoarece în esenţă modernismul atonal recurge la penultima tipologie fenomenologică – cea polifonă – pentru a-şi susţine declaraţia avangardismului atonal-dodecafonic-serial. În plan cronologic devine vizibilă o simetrie de oglindă în planul recuperării: tandemul *omofon*/*tonal-funcţional* baroc se regăseşte în cel *polifon/atonal* modernist. În acest sens, poate fi vorba despre o "revoluţie" recuperativă.

https://biblioteca-digitala.ro

organizare sonoră de la polifonie la omofonie)[1], definitivarea conceptelor *gen* şi *formă* (clasicismul vienez, cu o continuare în romantism) şi a *sistemului de organizare sonoră* (începutul modernismului ca reproiectare a stării de lucruri de la începutul barocului muzical). Din schema de principiu a conceptelor gândirii muzicale[2] lipsesc doar două: conceptele *canon* şi *sunet muzical*. Ca şi termen superior *stilului* şi în calitatea lui de concept dominant, *canonul* acoperă ca arie istorică trei epoci preocupate de afirmarea şi re-afirmarea *normei*: Antichitatea greacă (etapa de origine), cu o continuare susţinută în Evul Mediu şi Renaştere. La rândul lui, *sunetul muzical* ajunge în prim-planul reformulării de abia începând cu emergenţa bruitismului (al doilea deceniu al secolului XX) şi continuând cu avangardele postweberniene (sfârşitul anilor '40 - anii '50 ai secolului XX), în special în domeniul experimentelor electronice care au vizat extinderea câmpului timbralităţii. *Sunetul muzical* rămâne astfel ultimul de pe lista conceptelor gândirii muzicale a cărui definitivare[3], dar şi depăşire, ocupă restul timpului rămas până în punctul de emergenţă a postmodernismului (sfârşitul

---

[1] În ceea ce priveşte focalizarea pe problema *stilului* în perioada barocului, este concludentă formularea lui Manfred Bukofzer referitoare la sfârşitul perioadei care intervine în virtutea încheierii a două procese de extindere paneuropeană: (a) coordonarea stilurilor naţionale în muzica lui Händel şi (b) fuziunea stilurilor naţionale în creaţia lui Bach.

[2] A se vedea în acest sens volumul subsemnatului intitulat *Genurile muzicii: ideea unei antropologii arhetipale*, Bucureşti: Eikon, 2016.

[3] Cu un început încă în secolul al XI-lea – inventarea înălţimilor (Guido d'Arezzo) –, urmând inventarea duratelor (*de mensurabili musica* – Johannes de Garlandia, secolul al XIII-lea), inventarea *intensităţii* (de la cântarea *antifonală*, dinamica *terasată* şi până la experimentele Şcolii de la Manheim), al patrulea parametru, ultimul – timbrul – este definitivat în mai multe etape pe întreaga durată a secolului XX: începând din romantismul târziu (sfârşitul secolului al XIX-lea), continuând cu simbolismul impresionist (Debussy), bruitismul (Russolo-Varèse), Noua şcoală poloneză (Chominsky-Serocki) şi mai multe avangarde de reacţie (muzica stocastică, micropolifonică sau aleatorică), şi atingând o definitivare odată cu cercetările în domeniul muzicii electronice (Varèse-Stockhausen-Babbitt).

https://biblioteca-digitala.ro

anilor '70 - începutul anilor '80 ai secolului XX). Şi atunci, progresia istorică a gândirii muzicale europene poate fi văzută ca o coborâre treptată, fără salturi şi omisiuni, de la poziţia superioară a *canonului* înspre originea întregului sistem conceptual – *sunetul muzical*.

> *Observaţie 1*: După cum observă muzicologa rusă Marina Lobanova[1], modernismul muzical reiniţiază mai multe trăsături ale barocului, ambele epoci prezentându-se drept perioade de *revoluţie conceptuală*, cel puţin în planul reformulărilor focalizate pe sisteme de organizare sonoră. Însă cu o singură diferenţă.
>
> *Observaţie 2*: Este de remarcat faptul că reformularea unui concept din totalul celor şase[2] determină şi reformularea celorlalte, însă cu specificaţia că această reformulare trebuie să atingă doar primele două concepte, referitoare la accepţia (sunetul muzical) şi organizarea materiei muzicale (sistemele de organizare sonoră). Acest algoritm nu funcţionează la celelalte patru niveluri superioare care ţin fie de *logica* organizării (normative) *discursive* (formele), fie de identificarea *socială-istorică* (normativă) a practicilor muzicale (gen, stil, canon).
>
> *Observaţie 3*: În acest sens, fără a fi atinsă accepţia sunetului muzical, reformularea barocă a contrapunctului modal în omofonie tonal-funcţională a determinat, practic, formularea explicită a accepţiilor conceptelor *canon* (canon stilistic), *stil* diferenţiat de *genuri*, precum şi formularea explicită a conceptului *formă muzicală* (cu o expunere sistematică a

[1] Marina Lobanova, *Музыкальный стиль и жанр. История и современность* [Stilul şi genul muzical. Istorie şi contemporaneitate], Moskva: Sovetski Kompozitor, 1990

[2] Este vorba despre sistemul conceptual hexamorf al gândirii muzicale constituit, în ordine acendentă, din: (1) sunet muzical, (2) sisteme de organizare sonoră, (3) forme, (4) genuri, (5) stiluri şi (6) canon.

https://biblioteca-digitala.ro

principalelor modele de forme muzicale în tratatul de compoziţie al lui Antonin Reicha, 1826). Este de observat că mutaţia se produce simultan la nivelul ambelor tipologii de organizare sonoră, fiind implicate atât tipologiile sintactice (contrapunctic în omofon), cât şi cele tonale propriu-zise (modal în tonal-funcţional), fiind produsă şi o nouă tipologie – contrapunct tonal-funcţional.

Observaţie 4: Paradoxal, însă într-o situaţie similară la începutul modernismului, reformularea tonal-funcţionalului în atonal de substanţă dodecafonică şi serială (element de noutate) determină reinstalarea sintaxei contrapunctice (element istoric-tradiţional) ca sintaxă dominantă, repetând cu fidelitate scenariul baroc.

Observaţie 5: Astfel, la nivelul sistemelor de organizare sonoră, reformularea conceptuală poate fi efectuată doar *în bloc*, grupul sintactic *împreună* cu cel tonal, deoarece chiar şi apelarea separată, doar a unuia, va determina, neintenţionat însă obligatoriu, activarea celui de-al doilea. Mai mult, acest recul înspre modelul contextului baroc nu a afectat nici tipologiile deja consacrate ale formelor, şi nici pe cele ale genurilor, deoarece deja odată formulate în baroc (şi cristalizate în clasicismul vienez), acestea din urmă nu mai aveau de ce să mai fie afectate (supuse reformulării), rechemată fiind imaginea (chiar şi una de această dată modernistă) contextului care le-a dat naştere.

În consecinţă, fiecare etapă istorică îşi asumă o sarcină precis definită care se rezumă nu atât la formularea propriului concept, cât la elaborarea unei accepţii proprii care impusă drept dominantă este extrapolată asupra tuturor perioadelor anterioare. Iar această *sarcină cognitivă* şi, mai pe larg, *epistemologică*, poate fi considerată pe bună dreptate drept *specializare istorică* a fiecărui segment temporal definibil drept integru în funcţie de ideologia şi estetica asumate drept

https://biblioteca-digitala.ro

dominante. În acelaşi timp, conceptele odată "achiziţionate" ca funcţii active ale gândirii muzicale rămân să funcţioneze ca *şir* (succesiune de accepţii istorice) peste care se suprapun noi şi noi "achiziţii" conceptuale în imaginea unei "polifonii" epistemologice lansată într-o expansiune continuă. Astfel, în perioada barocului conceptul *canon* este reformulat în *canon stilistic*, confuzia barocă între conceptele *stil* şi *gen* (de asemenea, cu accepţii moderne inventate în baroc) este clarificată în clasicismul vienez printr-o departajare normativă clară, amplificată în romantism, peste care sunt suprapuse accepţiile moderniste (re-valorizate prin truda lui Guido Adler, inventatorul muzicologiei, şi de asemenea prin efortul de sistematizare depus de Hugo Riemann).

Revenind la problema *formelor* (accepţia cărora este inventată, practic, tot în baroc, împreună cu cele menţionate mai sus) sau, mai precis, a *schemelor compoziţionale* în perioada modernismului muzical, devine clar că aceasta nu este o problemă prioritară chiar prin comparaţie cu *specializarea istorică* a modernismului, o prioritate absolută, care se rezumă la inventarea unui nou *sistem de organizare sonoră*[1]. Altfel spus, în modernismul muzical problema *schemelor compoziţionale* în niciun caz nu poate fi comparată cu prioritatea absolută a acesteia în perioada clasicismului vienez. Prezentându-se ca o problemă de plan secund, tematizarea conceptului *formă* atrage totuşi interesul prin chiar modul în care *schemele compoziţionale* elaborate în cele trei culturi tonal-funcţionale anterioare (baroc, clasicism vienez şi romantism), fiindu-le proprii şi reprezentându-le în cel mai înalt grad, sunt adaptate la sintaxa de tip atonal de substanţă contrapunctică, implicită fiind şi conformarea cu toate deformările aferente acestei nepotriviri. În acest sens, problema *formelor muzicale* în modernism poate fi rezumată doar la specificul funcţionării acestora într-un nou context al organizării sonore.

[1] Astfel devine explicabilă şi preocuparea lui Schönberg în ceea ce priveşte armonia atonală, parcă urmând îndeaproape modelul Rameau.

https://biblioteca-digitala.ro

Instaurarea modernismului şi noua ordine a gândirii muzicale

Prin emergenţa unui nou actant conceptual care a fost organizarea sonoră atonală, primul deceniu al secolului XX îşi revendică pe bună dreptate valoarea unui moment crucial în evoluţia gândirii muzicale europene. După aproximativ două secole de muzică tonal-funcţională ca sistem-hegemon, atonalismul aduce nu doar o completare prin diversificare tipologică şi, implicit, o multiplicare a "actanţilor" conceptuali, ci şi o evidentă intensificare a proceselor generative în câmpul practicilor muzicale în special în planul conţinuturilor şi expresiei.

Continuând cu *staticismul* unui postromantism tot mai evident redundant (axa Skriabin / Rahmaninov – Mahler / Schönberg)[1] sau cu manierismul neoclasicist (Brahms, Reger, Ceaikovski, Richard Strauss, Stravinski sau Prokofiev şi până la Hindemith şi Orff), evoluţia muzicii europene adoptă direcţii de *derivare* şi *mutaţie* gradată înspre concepţii tot mai îndepărtate de tonal-funcţionalismul ortodox: simbolismul impresionist al lui Debussy (până în 1918, anul morţii compozitorului), montarea baletului "Sacre du Printemps" al lui Stravinski (1913), manifestul bruitist "L'arte dei rumori" (1913) al lui Russolo, cu o continuare în creaţia lui Varèse (spre exemplu, "Amerique", 1918-1921) şi cu importante declaraţii de intenţii ale lui Arnold

[1] Aceste două perechi de nume se instituie drept două grupuri tipologice în ceea ce priveşte funcţionarea *redundanţei* ca principiu de organizare a *procesualităţii* sonore. În primul caz este vorba despre funcţionarea *extensivă*, de la intensitatea conţinuturilor şi expresiei la Skriabin la *invariabilitatea* stilistică (manieristă) la Rahmaninov susţinută până aproape de mijlocul secolului XX. În al doilea caz este vorba despre redundanţa *intensivă* la Mahler în ceea ce priveşte (hiper)scriitura orchestrală, multiplicarea centrilor tonali, mixtura stilistică a diverselor tipuri de culturi muzicale, ceea ce la Schönberg capătă forma unui manierism de transfer înspre atonalitate (sextetul "Noapte transfigurată" şi poemul simfonic "Pelléas şi Mélisande").

https://biblioteca-digitala.ro

Schönberg – "Fünf Orchesterstücke", op. 16 (1909) (la care ar putea fi adăugat ciclul pentru pian "Drei Klavierstücke" op. 11 (1909), cu o posibilă şi aproximativă analogie anticipativă încă în "Bagatela fără tonalitate" compusă în 1885 de Franz Liszt).

Dintre toate propunerile conceptuale formulate în planul organizării sonore la hotarul între secolele XIX-XX (incluzând aici până şi realismul francez (Bizet) sau verismul italian (Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea şi Puccini) şi în primul deceniu al secolului XX, sistemul atonal se dovedeşte a fi singurul care într-un mod legitim poate fi considerat drept continuator al sistemelor modal şi tonal-funcţional (spre deosebire de orientările neo-, modală şi tonală, care se prezintă pe bună dreptate drept fenomene artistice tributare).

Chiar mai mult, în comparaţie cu primele două mari sisteme istorice (modal şi tonal-funcţional), cel atonal se impune ca o *alteritate* absolută faţă de primele două. În acelaşi timp, prin raportare la celelalte sisteme şi orientări (de substanţă mai degrabă recuperativă) cu care coexistă cel puţin în primele şase decenii ale secolului trecut (neo-tonalism şi neo-modalism), anume atonalismul se dovedeşte a fi cel mai puternic în sens generativ, chiar de la bun început impunându-se prin cel puţin două concepţii: atonalism (cu o continuare în dodecafonie şi serialism) şi bruitism, această pereche găsindu-şi o continuare în opoziţia faţă serialismul integral (postwebernian – Boulez, Stockhausen, Babbitt, Nono) prin sonorism (Noua şcoală poloneză – Penderecki, Serocki, Górecki) şi celelalte avangardisme "de reacţie" în ultima etapă a modernismului muzical deja transatlantic după 1945. În ceea ce priveşte ideea, concepţia şi sistemul organizării sonore atonale expresiile-cheie ar putea fi, pe bună dreptate, *noutate conceptuală radicală*, *potenţial generativ*, *energie evolutivă*, spre deosebire de o anumită tentă deja manieristă a tributarismului neo-, tonal şi modal, care stă drept semn atât a încetinirii, cât şi, simultan, a slăbirii proceselor generativ-evolutive.

Ori, procesul de ieşire din gândirea de tip tonal-funcţional s-a articulat ca unul diferenţiat în mai multe propuneri/soluţii conceptuale, toate fiind consecinţe ale unor

https://biblioteca-digitala.ro

stări de lucruri acumulate înspre penultimul deceniu al secolului al XIX-lea în gândirea muzicală europeană: masificarea şi hipercromatizarea scriiturii (Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler), emergenţa tonal-funcţionalismului pluricentric (Bruckner, Mahler) ca tendinţă înspre "fluidizare" şi estompare a delimitărilor între ariile tonale. În acelaşi timp, orientarea neoclasică (Brahms, Reger) reformulează moştenirea epocilor anterioare, "infuzând" tematizări din Händel sau Mozart cu un spirit romantic-postromantic, tendinţă continuată deja ca atitudine modernistă (şi manieristă) de Prokofiev şi aprofundată de Şostakovici, Hindemith, Britten, Richard Strauss Carl Orff ş.a.

Pornind de la o serie de lucrări cu caracter "tributar": *Variaţiuni pe o temă de Robert Schumann* în fa diez minor (pentru pian), op. 9, *Variaţiuni şi fugă pe o temă de Händel* în Si bemol major (pentru pian), op. 24, *Studii pentru pian: Variaţiuni pe o temă de Paganini* (pentru pian), op. 35, *Variaţiuni pe o temă de Haydn* (pentru orchestră), op. 56a, de Johannes Brahms sau *Variaţiuni şi Fugă pe o temă de J. S. Bach* (coralul *Auf Christi Himmelfahrt allein*, BWV 128/4) (pentru pian) op. 81, *Variaţiuni şi Fugă pe o temă de Beethoven* (pentru două piane), op. 85 sau *Variaţiuni şi fugă pe o temă de Mozart* (pentru orchestră), op. 132 de Max Reger, este iniţiată o adevărată tradiţie de lucrări "tributare", recognoscibile prin sufixarea caracteristică *-ana* sau *-iana* care decurge dintr-un titlu obţinut prin ca derivaţie a unui nume de compozitor referenţial: *Albeniziana* de Joan Gibert Camins, *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos, *Bartokiana* de George Rochberg, *Fantasia Busoniana* de John Ogdon, *Chopiniana* de Alexander Glazunov, *Cimarosiana* de Gian Francesco Malipiero, *Ode Corelliana* de Salvatore Di Vittorio, *Debussiana* de James Rhinehart, *Donizettiana* de Myer Fredman, *Dussekiana* de Eric Gross (František Xaver Dušek), *Frescobaldiana* de Vittorio Giannini, *Gabrieliana* de Gian Francesco Malipiero, *Gershwiniana* de Steven Gerber, *Handeliana* de Józef Koffler, *Ivesiana*, balet montat de George Balanchine pe muzica lui Charles Ives, *Kreisleriana* de Robert Schumann (omagiind un caracter ficţional Johann Kreisler din scrierile lui E. T. A.

https://biblioteca-digitala.ro

Hoffmann), *Lisztiana* de Dmitri Rogal-Levitski şi Jean-François Grancher, *Mahleriana* de Domenico Giannetta, *Mozartiana* de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, *Mozartiana* de Julian Yu, *Offenbachiana* de Juan José Castro şi Manuel Rosenthal, *Paganiniana* de Alfredo Casella, darr şi de Nathan Milstein şi Charles Camilleri (pentru pian la patru mâini), *Pedrelliana* de Manuel de Falla şi Roberto Gerhard în memoria lui Felip Pedrell (ultima parte din suita pentru orchestră *Hommages*), *Purcelliana* de Alfred Akon honouring Henry Purcell, *Ode Corelliana* şi *Overture Respighiana* de Salvatore Di Vittorio, *Rossiniana* de Ottorino Respighi, *Sarasateana* de Efrem Zimbalist, *Scarlattiana* de Alfredo Casella şi Noam Sheriff, *Schumanniana* de Vincent d'Indy, *Segoviana* de Darius Milhaud, *Soleriana* de Joaquín Rodrigo, *Stevensonia*: două suite pentru orchestră de Edward Burlingame Hill pe motivele scrierilor lui Robert Louis Stevenson, *Straussiana* de Erich Wolfgang Korngold (Johann Strauss-fiul), *Tartiniana* de Luigi Dallapiccola, *Tchaikovskiana* de Myer Fredman, de şi de Tasmin Little şi John Lenehan; honouring, *Telemanniana* de Hans Werner Henze, *Verdiana* de Tutti Camarata, *Viottiana* de Luciano Sgrizzi, *Vivaldiana* de Gian Francesco Malipiero sau aparţinând compozitorului clujean Ede Terenyi. (această înşiruire reprezintă o compilaţie de informaţii din diverse surse, ca bază servind câteva articole din Wikipedia).

Amplificarea structurilor armonice şi slăbirea intenţionată a legăturilor funcţionale caracterizează, spre exemplu, atitudinea impresionist-simbolistă (Debussy) ca şi coeficient al reorientării imagistice înspre exotismul anistoric (mitologia), istoric (modalismul renascentist) sau geografic (tradiţiile afro-americană, balineză, hispanică sau modalismul rus). Această "infuzie" repune în prim-plan resurecţia "exotismului" modal (în ambele sensuri: istoric şi geografic – palestrinian, mussorgskian sau balinez) ca factor suplimentar celui explicit post-wagnerian de "erodare" a hegemoniei tonal-funcţionalităţii.

"Fluidizarea" tonal-funcţionalismului este întreprinsă şi în virtutea intensificării registrului expresiv-afectiv prin

https://biblioteca-digitala.ro

concepţiile veristă (Puccini) şi expresionistă (Richard Strauss), în care ordinea lucrurilor este inversată şi în care deja dinamica hiper-emotivităţii "lichefiază" atât conţinutul structurii armonice, cât şi componenţa înşiruirii tonale.

Iar expresia de limită a spectrului conceptual o oferă Schönberg, îmbinând în lucrările lui ambele extreme – de la postromantismul poemului simfonic *Pelleas şi Melisande* şi până la atonalismul explicit din *Fünf Orchesterstücke*.

Ideea noutăţii ca produs al reciclării

Nu tot astfel stau lucrurile în planul genurilor muzicale, unde necătând la instaurarea unui nou sistem de organizare sonoră, taxonomiile au rămas, practic, neschimbate. Cu alte cuvinte şi doar ca o primă idee, nu poate fi constatată o interdependenţă între organizarea scriiturii ca noutate şi tipurile deja consfinţite istoric de surse (vocal-instrumental), componenţe (cameral-monumental) sau etos (epic, liric, dramatic), doate trei fiind criterii de identificare a atribuţiei de gen. Ca şi predecesorii lor în epoca clasicilor vienezi (normativă în special în planul formelor, dar şi a genurilor) şi mai târziu ai romantismului, şi Schönberg, şi Berg, dar şi Webern recurg la atribuţiile de gen tradiţionale precum simfonia, cvartetul, concertul instrumental (clasicism vienez), cantata, opera (baroc), liedul (romantism) ş.a., aici nemaifiind vorba (ca în cazul barocului, clasicismului sau romantismului muzical) despre generarea unor genuri intrinseci expresionismului atonal.

Nici atribuţia stilistică nu excelează prin originalitate, fapt care oglindeşte situaţia generală în ceea ce priveşte asimilarea conceptului stil în gândirea muzicală. Chiar din contră, în comparaţie cu titulatura (normativă în plan canonic) stilul *clasic* vienez sau cu cea de *romantism* (împrumutată din domeniul literaturii – roman, romanesc, romanţios, romantic, romantism), în identificarea stilistică a expresionismului *Noii şcoli vieneze* se recurge la identificativul de etos precum implicitul *stil*

https://biblioteca-digitala.ro

expresionist (cu o mare marjă de eroare – de la Richard Strauss la Schönberg şi Berg) sau cu o mai mare precizie, la termeni care trimit la tipologiile de organizare a scriiturii – stil *atonal*, stil *dodecafonic*, stil *serial* (cu trimitere la atribuţii asemănătoare în baroc), situaţie care necesită o detaliere ceva mai diferenţiată.

Observaţie 1:

Această dilemă – expresionist sau atonal – în niciun caz nu ar putea însemna opţiunea pentru o apropiere sinonimală între cei doi termeni. Primul, de substanţă estetică, reflectă pur şi simplu, chiar şi cu preţul unei evidente redundanţe, tipul de organizare a expresiei. În acelaşi timp, poate fi constatată scăderea puterii de diferenţiere a termenului *expresionism*, sinonimal cu *verismul* italian şi, în acelaşi timp, forţând o sinonimie între lucrările din aceeaşi categorie *expresionistă* ale lui Richard Strauss şi Arnold Schönberg, dar şi între cel din urmă şi elevii lui – Alban Berg şi (totalmente inoportun) Anton Webern. Al doilea termen – *atonal* – îşi amplifică relevanţa anume prin asocierea cu termenul *stil* în expresia *stil atonal*, un indice mult mai puternic şi adecvat ca funcţie atributivă decât indicativul stilistic *stil expresionist*, unul destul de confuz. Extrapolând într-un sens istoric invers intagma *stil atonal*, s-ar putea la fel de bine aplica expresia *stilul tonal-funcţional* al muzicii luii Bach, dar şi al clasicilor vienezi, ca şi expresia *stilul modal* servind drept indicativ pentru muzica lui Palestrina, Lasso sau Monteverdi. Însă nici unul şi nici celălalt nu sunt uzitate, cedând în faţa termenilor precum *stil baroc* şi, respectiv, *stil renascentist*. Însă uzuale rămân sintagmele *stil bisericesc* sau *stil trio-sonată*, *stil beethovenian*, *stil romantic* sau *stil impresionist*.

Observaţie 2:

De aici devine observabilă procedura de selecţie prin care termenului *stil* în fiecare epocă i se ataşează

https://biblioteca-digitala.ro

un termen relevant ca indicator al situaţiei specifice existente în perioada respectivă: a. accelerarea şi aprofundarea stratificării sociale şi diferenţierii ideologice în baroc spre deosebire de Renaştere (bisericesc versus laic), b. determinanta raţionalist-indivudualistă în clasicismul iluminist (stil mozartian sau beethovenian) cu o absolutizare în romantism, c. determinanta ideologic-estetică pentru întreaga perioadă a romantismului şi în final d. determinanta pur tehnică-structurală pentru modernismul atonal.

Observaţie 3:

Ori, în cazul modernismului *atonal* accentul cade pe determinanta organizării sonore (stil atonal, stil dodecafonic sau stil serial) şi nu pe numele compozitorului (stil schönbergian) sau pe titulatura şcolii (stilul *Noii şcoli vieneze*), ceea ce structurează o imagine genealogică diferită de cea estetică sau sociologică.

În acest caz este vorba despre etapele istorice, începând cu modernitatea postrenascentistă, ca etape de achiziţionare a conceptelor gândirii muzicale cu accentul pus pe *gen* şi *stil* (destul de confuze şi interferând semantic în baroc), *formă* şi *gen* (departajate cu claritate în clasicism-romantism), urmând logic focalizarea pe determinanta pur tehnică a *organizării sonore* (în modernismul atonal). Astfel, în perioada barocului invenţia lui Rameau (organizarea tonal-funcţională) este "obturată" de procese generative mai puternice în planul formulării genurilor şi stilului ca şi concepte ale gândirii muzicale în comparaţie cu proeminenţa invenţiei comune Hauer-Schönberg în contextul în care formularea conceptelor *stil-gen-formă* a fost deja demult definitivată. În acelaşi timp, complexitatea atribuţiei stilistice în primul modernism (antebelic) poate fi definită atât prin învecinarea *stilului atonal* (determinantă tehnică) cu *stilul impresionist* (determinantă "anacronică", estetică), cât şi prin nevoia

https://biblioteca-digitala.ro

de a diferenţia componenta propriu-zis ***atonală*** (ca organizare sonoră) de cea propriu-zis ***bruitistă*** (ieşind dintre limitele accepţiei standard a organizării sonore, dar şi a sunetului muzical).

De abia în planul formelor muzicale apare o primă problemă majoră în ceea ce priveşte capacitatea generativă a sistemului atonal de organizare sonoră (toate cele trei subdiviziuni – atonal propriu-zis, dodecafonic şi serial), una considerată slabă sau, la limită, disfuncţională, prin analogie cu spectaculoasa capacitate a sistemului tonal-funcţional în ceea ce priveşte generarea, structurarea, articularea şi controlul formei muzicale. Chiar în virtutea elementului său de noutate – anularea (sau, eufemistic vorbind, reformularea) legăturilor funcţionale între sunete – şi în domeniul schemelor compoziţionale sistemul atonal se dovedeşte mai degrabă recuperativ decât unul generator de noutate, deoarece structurile şi procesualitatea de tip ternar de descendenţă clasică şi romantică îşi pierd sustenabilitatea în favoarea modelului de lanţ rondo-variaţional de descendenţă barocă.

Cu alte cuvinte, ca şi în cazul genurilor muzicale, sistemul atonal nu produce nicio tipologie de formă sau un model de schemă compoziţională intrinseci, compozitorii fiind nevoiţi să recurgă la taxonomia tradiţională a formelor şi în virtutea mecanismelor proprii de structurare şi articulare a sistemului atonal să procedeze la o abordare selectivă a acestei taxonomii prin deplasarea accentelor de prioritate de la tristroficitatea romantică înspre "lanţul" de tip rondo sau variaţiuni ale clasicilor vienezi sau chiar ale compozitorilor preclasici.

Spre deosebire de contextul barocului, clasicismului sau romantismului muzical, unde cristalizarea sistemului tonal-funcţional este însoţită de evoluţii similare în ceea ce priveşte formularea şi standardizarea genurilor (sonată, cvartet, concert sau simfonie) şi a formelor muzicale (în special a formei de sonată clasică), contextul primului deceniu al secolului XX se prezintă cu totul diferit.

https://biblioteca-digitala.ro

Situaţia este una paradoxală, deoarece anume emergenţa sistemului de organizare sonoră atonal relevă o flagrantă "desincronizare" evolutivă a mai multor elemente dintr-un ansamblu conceptual complex al gândirii muzicale compus din constante normative precum canon, stil, gen, formă, sistem de organizare sonoră sau sunet muzical.

> Ori, la nivelul temporal al primului deceniu al secolului XX fenomenele de rodare, (hiper)cumulare, dispersie şi epuizare, au determinat un "salt cuantic" *întreprins anume şi doar în planul organizării sonore*. Aşa cum a fost arătat mai sus, prin comparaţie cu noutatea radicală a sistemului atonal, sistemul genurilor se prezintă cu o evoluţie taxonomică deja încheiată, la fel prezentându-se situaţia şi în planul formelor muzicale. Însă dacă în planul genurilor ar fi de constatat un anumit staticism (excepţie făcând, poate, doar deschiderea bruitistă cu miză pe textură şi timbru), în planul formelor lucrurile s-au articulat într-un mod diferit.

Formele muzicii: cauze şi condiţii determinante ale "noii" ordini tipologice

Considerând catena drept principiu primar de constituire a oricărei scheme compoziţionale şi, în acelaşi timp, drept criteriu normativ, atunci se poate afirma că încă de la sfârşitul secolului al XVIII-lea muzical (european) este atins punctul de maximă îndepărtare de la acest etalon şi, în acelaşi timp, arhetip generativ, proces care continuă cu o tot mai mare amploare până spre sfârşitul secolului al XIX-lea. Cu alte cuvinte, mai ales în domeniul muzicii instrumentale dominant ajunge să fie tiparul tri-morf atât în sens structural – schema compoziţională tripartită (mică şi mare) –, cât şi în unul procesual, după modelul *Allegro de sonată* – organizarea trifazică (initio-motus-terminus, după cum le indică B. Asafiev în scrierea sa fundamentală *Forma muzicală ca proces*).

Este vorba aici despre schemele compoziţionale simetrice, scurte şi în egală măsură despre forme muzicale

https://biblioteca-digitala.ro

intensive (ABA), cu o desfăşurare procesuală alertă, cu un consum evenimenţial (tematic-tonal-armonic) "accelerat"[1]. Această evaluare este făcută prin raportare la formele extensive, lungi şi "lente" precum rondoul sau variaţiunile.

Astfel, întreaga evoluţie a gândirii muzicale în domeniul formei muzicale ar putea fi reprezentată drept o schemă în trei timpi (după modelul lui Carl Dahlhaus referitor la perioadele culturii muzicale):

(a) relevanţa maximă a catenei (practicile muzicale de substanţă monodică, formele de lanţ; organizare modală),

(b) formele de relevanţă mediată a catenei (în special rondoul ca schemă compoziţională, dar şi variaţiunile ca ciclu; organizare modală şi tonal-funcţională) şi

(c) formele de disimulare maximă a catenei (schemele compoziţionale bi- şi, în special, cele tri-podice; organizare sonoră exclusiv tonal-funcţională). Fiind atins (în romantism) punctul de maximă "voalare" a principiului generativ originar, se deschid două posibilităţi de continuare evolutivă: fie prin

(1) continuarea generări de noi modele de scheme compoziţionale, fie prin

(2) inversarea procesului de îndepărtare şi iniţierea unui proces de reapropiere compensatorie (la un alt nivel al spiralei istorice) înspre principiul catenă.

Momentul formulării unui concept completamente nou de organizare sonoră – cea atonală – se prezintă drept o posibilitate de a formula noi scheme compoziţionale atâta timp cât, spre exemplu, organizarea tonal-funcţională s-a dovedit în egală măsură hiperfecundă (ajungând hiper-redundantă în postromantism), dar şi hipereficientă (adică, "specializată") în structurarea şi articularea schemei tristrofice şi a procesualităţii

[1] Drept exemple relevante aici pot servi cel puţin două cicluri de lucrări aparţinând perioadei romantice, ambele aparţinând lui Fr. Chopin – atât două caiete de Studii pentru pian op. 10 şi, respectiv, op. 25, câte doisprezece studii în fiecare, precum şi cele douăzeci şi unu de nocturne pentru pian (op.9 – op. 72, primele 19, la care se adaugă încă două, postume). În cazul ambelor cicluri definitorie devine schema compoziţională tristrofică (mare) ABA ca model al unei procesualităţi *închise* (tematic, tonal, armonic, procesual).

https://biblioteca-digitala.ro

trifazice. Cunoscute fiind mecanismele tonal-funcţionale de producere a formei – contrastul tonal-armonic, precum şi cel tematic, apare o întrebare legitimă în ceea ce priveşte capacitatea organizării atonale de a genera forme muzicale articulate.

Chiar dacă în evoluţia gândirii muzicale atonalismul apare drept ultimul element, al treilea, în consecuţia evolutivă a sistemelor de organizare sonoră, după sistemele modal şi tonal-funcţional, luând drept criteriu evaluativ coeziunea entităţilor elementare (sunetele muzicale) cel dintâi ar trebui plasat, paradoxal, drept primul, deoarece astfel este respectată logica acumulării gradate de coeziune şi coerenţă: (a) sistemul atonal – coeziune nulă, (b) sistemul modal – coeziune slabă şi drept corolar (c) sistemul tonal-funcţional – coeziune puternică. În realitate lucrurile nu au mers deloc în această ordine, deoarece de la coeziunea slabă (sistemul modal) se ajunge la coeziunea puternică (sistemul tonal-funcţional), însă continuarea evolutivă logică este, aparent surprinzător, coeziunea nulă (sistemul atonal). În acelaşi timp, deloc paradoxal, *coeziunea nulă* este identificabilă ca atare doar în termenii celor două sisteme precedente, cu accent pus pe calitatea "gravitaţiei"/atracţiei. În realitate sistemul atonal de organizare sonoră se impune drept continuare logică din moment ce în realitate el se prezintă drept sistem cu *coeziune hiperdeterminată*, una forţată, mecanică, una explicit numerică (intervalică), şi, printr-un "împrumut" forţat şi el, contrapunctică.

O a doua întrebatre legitimă ar fi: cum poate fi considerată capacitatea generativă în planul formei a unui sistem de organizare sonoră atâta timp cât acesta afişează drept principalul element (de noutate) chiar lipsa oricărei coeziuni între entităţile sale constitutive elementare? Altfel spus, cum poate produce, articula şi controla forma unei lucrări muzicale un sistem de organizare sonoră care se identifică şi se afirmă chiar prin lipsa acestor mecanisme deja existente drept tonal-funcţionale şi cu o reputaţie imbatabilă în acest sens? Ori, în cazul de coeziune nulă, şi capacitatea generativă de formă se prezintă drept nulă sau, într-un mod sinonimal – hiperdeterminată, şi atunci, contrar tuturor aşteptărilor, nu

https://biblioteca-digitala.ro

prima, ci a doua direcţie evolutivă – cea recuperativă, de reapropiere compensatorie înspre catenă (seria ca şi catenă) – ar trebui considerată drept cea mai probabilă, cum s-a şi întâmplat de fapt în realitatea istorică.

Iar în situaţia în care pentru a asigura coeziunea structurală şi procesuală a unei lucrări atonale este *rechemată* sau, mai precis, "reciclată" sintaxa contrapunctic-polifonă, aceasta din urmă la rândul ei va *reclama* şi schemele compoziţionale legitimate drept implicite şi deja elaborate în perioada barocului muzical: atât rondoul, cât şi variaţiunile.

Şi, surprinzător, faptul focalizării exclusive a compozitorilor *Noii şcoli vieneze* anume pe parametrul *sintactic*, atât de evident, nu va trezi legitime semne de întrebare, urmate de analize atente şi pertinente, că producerea un nou sistem sintactic, cu un nou tip de coeziune între sunete (nulă) şi cu miza prioritară pe timbru şi textură, va anula şi accepţiile anterioare ale formei muzicale, impunând un tip de abordare analitică în totalitate diferit.

Narativismul tonal-funcţional ca motor generativ de formă muzicală

În monografia sa fundamentală intitulată *Симфонии Малера* [Simfoniile lui Mahler], cercetătoarea rusă Irina Barsova surprinde (şi consistent comentează) cele două componente ale intenţiei compozitorului care prin simfoniile lui în egală măsură trata *problemele eterne* (ale gândirii, ale individului şi ale omenirii sau existenţei) ca *idei esenţiale*, dar şi construia o *lume* (din semne, obiecte şi, în special, teme culturale). Însă ambele, atât *ideea* (filosofică), cât şi *lumea* (în sens cultural-ontologic) pe care le realizează Mahler în simfoniile lui, sunt două entităţi relatabile într-o analogie cu discursul noţional, ceea ce o determină pe cercetătoare să identifice esenţa gândirii compozitorului drept *фабульный симфонизм*, unde prin *fabulă* se înţelege "istorisirea" (nararea)

https://biblioteca-digitala.ro

unei trame într-o analogie perfectă cu un roman sau dramă[1] şi care "străpunge" într-o dezvoltare continuă toate părţile unei simfonii.

Însă cazul lui Mahler este doar expresia de vârf, o ultima formă de sinteză muzical-culturală dintr-un şir istoric-acumulativ ale cărui începuturi se confundă cu începuturile barocului muzical, precum şi cu inventarea şi emergenţa sistemului de organizare sonoră tonal-funcţional.

Poate nu întâmplător inventarea sistemului tonal-funcţional ar putea fi văzută şi drept consecinţă a unei mutaţii epistemologice, aceasta din urmă determinată de mutarea muzicii din quadriviumul disciplinelor numeral-cosmice (aritmetica, geometria, astronomia şi muzica) în triviumul disciplinelor filologice (gramatica, logica şi retorica). Este vorba despre cazul florentinului Giulio del Bene, membru al *Del Convivio degli Alterati*, care la 1586 formulează această propunere care va transforma din rădăcină atât substanţa muzicii, cât şi întreaga evoluţie a gândirii muzicale europene până la începutul secolului XX[2]. După cum bine observă Daniel K. L. Chua, accepţia semnificaţiei muzicii ca tip de gândire şi practică a fost una *construită*, deci, *re-inventată*, sfârşitul Renaşterii putând fi poziţionat ca şi "cumpănă" culturală care, practic, desparte istoria muzicii europene în două mari perioade – până la şi după propunerea lui Del Bene. Cu alte cuvinte, practica devoţională (non-narativă şi prin definiţie mistică) a muzicii versus practica vocaţională, ontologismul de substanţă sacră fiind substituit prin narativismul de tip noţional (poetic, literar, teatral ş.a.).

Drept consecinţă a acestei decizii, întreaga istorie a muzicii europene cuprinsă între sfârşitul Renaşterii (1586-1600) şi începutul modernismului (1900+) poate fi reprezentată prin trei perioade (baroc, clasicism, romantism), însă cu un accent de prioritate care cade nu atât pe specificul muzical (sens,

[1] Irina Barsova, *Simfoniile lui Mahler*, Moskva: Sovetski Kompozitor, 1975, p. 40.
[2] Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 61.

https://biblioteca-digitala.ro

sunet şi proces muzical), ci pe cel filologic (sens, cuvânt şi discurs noţional).

Cele trei perioade istorice – barocul, clasicismul şi romantismul – se succed într-o similitudine totală cu constituenţii triviumului filologic – gramatica, logica, retorica –, doar că într-o ordine inversă care determină şi tiparul narativ dominant al fiecărei epoci. Dat fiind faptul că în plan cultural (pan-european) propunerea lui Del Bene a fost adoptată drept idee diriguitoare,

(1) perioada barocului muzical se desfăşoară sub semnul *retoricului* în special în genul operei (Lully/Purcell/Rameau ş.a.), în zona muzicii instrumentale retoricitatea impunându-se de abia în prima jumătate a secolului al XVIII-lea (axa Werckmeister-Bach-Mattheson);

(2) Perioada clasicismului vienez intră sub auspiciile narativismului de substanţă *logic-dramaturgică* (teatral-scenic şi în egală măsură ideatic-filosofic), printr-o extremă "funcţionalizare" a scriiturii, ceea ce poate fi interpretat ca îndepărtarea oricărui element "ornamental" care împiedică vizibilitatea clară a construcţiei formale;

(3) De abia în a treia perioadă – cea romantică – este iniţiat studiul *gramaticii* prin inventarea semioticii de către Charles S. Peirce (cu o finalitate în lucrările unor Jean-Jacques Nattiez, Kofi Agawu, , Mario Baroni, Gino Stefani, Eero Tarasti ş.a.), a muzicologiei de către Guido Adler şi a hermeneuticii muzicale de către Hermann Kretzschmar. Iar întreg romantismul muzical poate fi văzut ca o tot mai puternică emergenţă a elementelor de poezie (Schumann şi "noua eră poetică"), literatură, teatru, pictură în ecuaţia gândirii muzicale (lecturile danteşti şi goethiene ale lui Liszt, lecturile hoffmanniene ale lui Schumann, biblioteca lecturilor poetice ale lui Schubert, Schumann, Brahms, Wolf şi Mahler, lecturile mitologice-filosofice ale lui Wagner ş.a.). Toate cele trei perioade istorice (B-C-R) sunt nu altceva decât trei etape de implementare tot mai profundă a narativismului extra- sau meta-muzical, toate trei epoci având ca miză exclusivă sistemul tonal-funcţional.

https://biblioteca-digitala.ro

În acest sens, chiar dacă apariţia tonalităţii este explicată printr-o "răcire" şi esenţializare a gândirii contrapunctice pre-baroce, ipoteza inventării tonalităţii în vederea satisfacerii noii paradigme a narativismului nu ar trebui exclusă. Altfel spus, legătura între mutarea muzicii între disciplinele filologice (narative) şi inventarea sistemului tonal-funcţional ca esenţializare a celui modal poate fi considerată una puternică atâta timp cât imperativul narativismului a reprezentat, dincolo de orice dubii, o incontestabilă dominantă conceptuală a barocului, clasicismului şi romantismului.

La rândul lui, sistemul tonal-funcţional afişează o multitudine de aspecte care univoc trimit la funcţia narativă drept una dominantă:

(1) organizarea tonal-funcţională oglindeşte ordinea absolutistă a organizării sociale – funcţia *Tonica* deţine centralitatea absolută a organizării sonore şi astfel "blochează" restul sunetelor într-un sistem diferenţiat de "vasalităţi" funcţionale, iar prin mecanismul sensibilei instaurează "supunerea" necondiţionată a celorlalte funcţii faţă de epicentru (sistemul tonal-funcţional ca imagine a monarhiei absolute);

(2) într-o altă ordine de idei, funcţionalitatea treptelor poate fi văzută ca o ierarhie de "roluri" (tonica, mediant a inferioară şi superioară, subdominanta, dominanta, sensibila inferioară şi superioară) angajate într-o "tramă" sonoră în care aceste funcţii-personaje sunt recognoscibile ca atare;

(3) mai mult, într-o tramă de dimensiuni mai mari este vorba despre relaţii funcţionale ceva mai extinse, nu doar între treptele unei game, ci între arii sonore subordonate mai multor tonalităţi situate în diverse grade de "înrudire" (trei grade conform armoniei lui Rimski-Korsakov şi, respectiv, patru grade conform armoniei lui Ceaikovski) şi între care pot fi realizate "vizite" de scurtă durată (inflexiuni) sau cu rămânere definitivă (modulaţii).

Cu alte cuvinte, este vorba despre "personaje", "relaţii" şi "evenimente" care se articulează într-o analogie totală cu subiectul unui text literar, poetic sau dramatic, deoarece

https://biblioteca-digitala.ro

sunetele "au a spune ceva"[1] sau, mai precis, deţin un potenţial retoric descifrabil în termenii unui discurs noţional.

(4) un caz special al tehnicii narative îl reprezintă forma de sonată a clasicilor vienezi, aşa cum o comentează cercetătoarea americană Marcia J. Citron în celebra sa monografie[2] *Gender and the Musical Canon*. Relaţia între cele două teme este văzută în lumina *gender theory* ca relaţia masculin-feminin, iar cele trei secţiuni ale unui *Allegro de sonată* (expoziţia-tratarea-repriza) sunt văzute ca trei "acte" ale unei drame care are ca subiect "cuminţirea" temei secunde prin reducerea ei la tonalitatea temei principale;

(5) acest narativism implicit al sistemului tonal-funcţional, în special dinamismul dramaturgic de substanţă dialectică îşi dovedeşte universalismul atât în ceea s-ar putea numi programatism implicit (intra-muzical), fundat strictamente pe resursele gândirii muzicale, cât şi, mai ales, în cazul programatismului explicit (extra-muzical) cultivat cu mult sârg în perioada romantismului prin implicarea a cât mai multor mijloace din cât mai multe domenii artistice învecinate cu muzica (poezia, literatura, teatrul, mitologia, pictura ş.a.). Ca "vârf de lance", creaţia simfonică a lui Mahler cumulează, practic, semnele celor trei epoci – retorismul, logicitatea şi gramaticalitatea –, edificându-se drept un autentic precursor şi înaintemergător al unui proto-postmodernism încă postromantic.

Ori, inventarea sistemului de organizare sonoră atonal poate fi înţeleasă ca o consecinţă logică a mai multor cauze care au dus într-un mod treptat la blocarea progresivă într-o irelevanță tot mai evidentă a narativismului de tip tonal-funcțional:

(1) ca indiciu al faptului că în cultura muzicală europeană dominanta narativă şi-a epuizat potenţialul evolutiv, realizând până la capăt conţinutul triviumului (gramatica-logica-

[1] Theodor W. Adorno, *Music, Language and Composition*, in: *The Musical Quaterly*, vol. 77, nr. 3 (Autumn 1993), p. 401-414.
[2] Marcia, J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

https://biblioteca-digitala.ro

retorica) şi, implicit, a concepţiei lui Del Bene. Drept semn al unei "dezarticulări" intenţionale, una antinarativistă, serveşte chiar curentul *dadaism* (Tristan Tzara, varianta elveţiană, sau Velimir Hlebnikov, varianta rusească);

(2) în plan intrinsec muzical, sistemul tonal-funcţional şi-a atins limitele deja în metoda componistică wagneriană care ţintea "fluidizarea" (a se citi: tendinţa înspre orizontalizare) discursului muzical prin hipercromatizare şi care inevitabil a dus la fuziunea zonelor tonale într-o "melodie infinită" a tonalităţii şi armoniei (aşa cum a arătat-o într-un mod concludent Ernst Kurth în celebra sa monografie *Criza armoniei romantice în opera Tristan de Richard Wagner*, Berna, 1920), prin sistemul minuţios elaborat de leitmotive şi astfel printr-un autentic hipertematism al dramelor muzicale "fluidizând" şi parametrul tematic;

(3) drept tendință emergentă se proliferează tot mai puternic aceea a polifonizării ca semn al insuficienţei omofonicului, aşa cum aceasta poate fi surprinsă în special la Bruckner, la care aderă şi reprezentanţii neoclasicismului începând cu Brahms, Reger sau Franck (ş.a),

(4) de asemenea, este observabilă (în virtutea deja amintitului neoclasicism) (re)emergenţa genurilor şi formelor muzicii baroce precum, spre exemplu, surprinzătoarea Chaconă din partea a IV-a a Simfoniei a IV-a (în mi minor, op. 98 de Brahms), dar şi o reafirmare a schemei compoziţionale lungi de variaţiuni (Brahms, Reger, Franck). Cumulul acestor tendinţe ar putea sta drept semn al "oboselii" sistemului tonal-funcţional şi în egală măsură a nevoii de a ieşi din sub "umbrela" unui narativism postromantic deja prea puţin eficient în raport cu dinamica existenţei sociale, cu noua mentalitate "fin de siècle" şi intrarea într-o epocă postvictoriană, cu progresul tehnologic accentuat, cu noua ordine mondială, deşi colonială, însă împinsă înspre destrămarea imperiilor, cât şi înspre destituirea unui eurocentrism deja anacronic;

(5) şi din nou, atât de evidenta, însă atât de puţin observabila în adevăratul ei sens, *focalizarea exclusivă pe sintactic* a compozitorilor *Noii şcoli vienezei*, atitudine care suspendă orice posibilitate de analogie şi transfer semantic

https://biblioteca-digitala.ro

înspre discursul noţional şi astfel înspre narativism: non-melodismul şi astfel şi non-tematismul seriei, folosirea intervalelor mari (chiar şi în partide vocale), diferenţierea detaliată a articulaţiei, dinamicii şi timbralităţii, restrângerea extensiei şirului de înălţimi până dimensiuni motivice şi chiar celulare, şi nu în ultimul rând *simetriile* uzitate pe larg (mai ales de către Webern), un semn al non-narativismului funciar al muzicii dodecafonice-seriale.

Iar răspunsul la această nevoie a şi fost sistemul de organizare sonoră atonală, care printr-o singură prefixare negativă – *a-* – elibera sunetele de oricare "vasalitate" funcţională şi în egală măsură de "obedienţa" faţă de "absolutismul" deja "bătrânicios" al tonicii, şi până la urmă de un narativism redundant şi contraproductiv. Noua ordine socială tindea înspre o implacabilă atomizare autizantă (spre exemplu, monodrama "Erwartung", op. 17 sau chiar melodrama "Pierrot Lunnaire", op. 21, ambele de Schönberg) impunând astfel şi o nouă ordine a gândirii muzicale.

Ieşirea din narativism prin recursul la oferta gândirii muzicale baroce

Prin suprimarea legăturilor funcţionale între sunete, atonalismul a suprimat nu doar narativismul în cel mai general sens posibil, ci a anulat şi un foarte eficient mecanism de producere şi control al formei muzicale în temeiurile ei procesuale. În esenţă, anularea funcţionaliţii tonale (de substanţă fie omofonă, fie contrtapunctică), adică "refuzul" consfinţit doctrinar al sunetelor de a intra în relaţii funcţionale (de ordin armonic sau tonal) anula însăşi posibilitatea unei propulsii procesuale, nemaivorbind despre o elementară ordonare în structuri articulabile. Cu alte cuvinte, în mod particular devenea imposibil de imaginat articularea unor scheme compoziţionale intensive scurte prin chiar dispariţia unor necesare "pârghii" tonal-armonice de producere şi susţinere a acestora. Care ar fi fost atunci posibilităţile de a pune, totuşi, sunetele împreună, de a le "mobiliza" în concepţii

https://biblioteca-digitala.ro

structurale şi de a le determina să participe la o articulare procesuală?

Extrapolând ordinea de lucruri din sistemul tonal-funcţional, se punea problema de a identifica analogii de substituire a entităţilor producătoare de formă care anterior fusese tema, armonia şi tonalitatea, chiar şi în calitatea lor de eufemisme.

O sursă importantă în ceea ce priveşte invenţia tematică a fost concepţia lui Johann Matthias Hauer care consta în înşiruirea totalului cromatic şi extragerea din acesta a unor succesiuni numite *serii*, precum şi a tropilor (44 la număr), din a căror permutare era acoperită producţia structurală. Schönberg urmează aceeaşi cale conceptuală, însă într-o atitudine mult mai relaxată, departajabilă şi ea în două părţi complementare: ideea dodecafonicului şi ideea serială. De observat este că ambele idei nu conţin nicio trimitere la vreo determinantă de ordin expresiv, sugestiv sau descriptiv de origine extra-muzicală. Acest argument se confirmă, după cum argumentează muzicologul britanic Arnold Whittall, şi printr-o antipatie manifestată, spre exemplu, de Hauer faţă de o artă care ar exprima idei, programe sau simţăminte şi în acelaşi timp prin intenţia de a ridica muzica la cel mai înalt nivel de puritate spirituală[1]. Trimiterea la ideea de muzică absolută este evidentă, chiar dacă sintagma este una intrinsec romantică, formulată de Wagner la 1851.

În ceea ce priveşte posibilitatea generării structurale, Schönberg refuză recursul la teoria tropilor (şi din considerente de "drepturi de autor"), procedând prin similitudine cu ideea seriei la un principiu pur structural de organizare a sunetelor în ansambluri funcţionale. Soluţia a fost găsită, deloc surprinzător, în *tehnica polifonică de contrapunct* (cu trimitere mai degrabă înspre cel sever, de substanţă modală, decât înspre cel liber de substanţă tonal - funcţională), unde raţiunile structurale determinau într-un mod incomparabil mai strict logica

[1] Arnold Whittall, *The Cambridge Introduction to Serialism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 26 şi, respectiv, 134-135.

https://biblioteca-digitala.ro

organizării procesuale în comparaţie cu "laxitatea" sistemului tonal-funcţional omofon (de sorginte deja post-romantică). Astfel, "haosul" sunetelor disfuncţionalizate a fost organizat printr-o serie de prescripţii tehnice cu valoare de imperativ.

Ca exemplu relevant în acest sens poate servi o adevărată "antisimfonie" care este Simfonia op. 21 de Anton Webern, în special prima parte a acestei lucrări, articulată în tiparul formal (aparent) de bistrofic cu repriză (A/BA). Concepută într-o scriitură tipic pointilistă, parcă intenţionat anti-narativă, cu o temă simetrică[1] având în epicentru intervalul de triton, "antisimfonismul" acestei prime părţi este vizibil prin staticismul explicit, unul "îngheţat" în "cristale sonore", al muzicii care este articulată în tiparul structural de canon. Şirul sugestiv al acestei prime părţi rezidă ca atare în elemente tehnice care nu conţin nicio trimitere la psiho-afectivitate şi cu atât mai puţin afişând vreo intenţie narativă: pointilism, simetrie, triton, staticism, canon. Caracterul muzicii este mai degrabă "imploziv" şi autizant.

Continuând cu acest "împrumut" din tehnicile contrapunctice baroce, şi ideea operării cu eufemismul tematic care era *seria* a fost soluţionată printr-un "împrumut", atâta timp cât redevin funcţionale cele patru forme contrapunctice de operare cu tema: originalul, inversarea, recurenţa originalului şi recurenţa inversării. Şi nici măcar o aluzie la determinantele de ordin emoţional, imaginativ sau narativ. Ar fi de observat că solicitarea acestor patru procedee sunt determinate de însăşi metoda producerii acestor profiluri cvasi-tematice care sunt *seriile*, lapidare prin însăşi puţinătatea sunetelor numerotate implicate, acestea succedându-se într-o ordine intervalică (a succesiunii înălţimilor) şi cu imperativul de a nu repeta un sunet deja utilizat până nu este prezentat şi restul totalului cromatic. De remarcat aici sunt atât singularitatea criteriului structural ca dominantă exclusivă şi un implicit "antiexpresivism", dacă drept model ar fi de luat (hiper)afectivismul muzicii postromantice.

[1] A se vedea în acest sens Irinel Anghel, *Spiritul geometric al creaţiei lui Anton Webern*, în: revista Muzica, nr. 3/1991, Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro

Scriitura atonală în căutarea unei forme proprii: Variaţia

Până în acest punct al descrierii nu a fost de remarcat niciun element care ar trimite la capacitatea sistemului de organizare sonoră atonal (dodecafonic/serial) în a reclama o anumită schemă compoziţională. Termeni precum *serie*, *contrapunct* sau *simetrie* nu sugerează "apetenţa" atonalismului pentru vreun anumit tipar, cât mai degrabă decurg din opţiunea pentru sintactic în vederea organizării structural-procesuale. Prin extrapolare retroversivă, ar fi de constatat capacitatea sistemului tonal-funcţional de a produce formă prin manipularea efectului de *contrast* (tematic, armonic, tonal) şi cel al *cezurii*[1], ambele devenind irelevante într-un context în care sunetele se prezintă mai degrabă drept "monade", dată fiind absenţa oricări relaţionări funcţionale. La rândul ei, "monadizarea" sunetelor determină şi irelevanţa expresivă a eufemismului tematic serial, chiar dacă în contextul unei lucrări atonale *seria* îşi păstrează funcţia de temă. Tot astfel, şi caracterul intervalic al constituirii tematice, unul explicit antimelodic şi implicit antiretoric (şi prin extensie, antinarativ), "depersonalizează" (sau "epurează") succesiunea sunetelor de orice posibilitate sugestivă în sensul tradiţional (baroc, clasic sau romantic) al cuvântului. Chiar mai mult, s-ar putea afirma că însăşi expresia *sistem de organizare sonoră atonal* este un eufemism atâta timp cât afirmarea

[1] Poate doar *cezura* îşi păstrează funcţia şi în contextul atonal, dat fiind sensul ei de opoziţi ei pur mecanică faţă de sonoritate ca întrerupere sau absenţă a acesteia. Prima parte a Simfoniei op. 21 de Anton Webern ar putea fi considerată pe bună dreptate o muzică a cezurilor mai degrabă decât o muzică a sunetelor. Contrastul este reorientat de la cel *tematic-armonic-tonal* înspre sensurile de *contrast al înălţimilor* (intervalic), precum şi *al densităţilor* (de scriitură), ceea ce inevitabil implică şi contrastul de *timbru*, mai ales în cazul lucrărilor orchestrale.

https://biblioteca-digitala.ro

atonalităţii este o declaraţie cât se poate de onestă a lipsei oricăror intenţii de sistematizare a sunetelor.

Lipsind mecanismele de producere, susţinere şi intensificare a procesualităţii, devine clar că nemaifiind posibile schemele compoziţionale scurte, în prim-plan ar trebui să iasă cele extensive lungi. Acest fapt îl confirmă schema compoziţională a celei de a două părţi din simfonia op. 21 de Anton Webern – *Temă şi variaţiuni* –, concepută ca temă cu şapte variaţiuni şi o codă, unde inserţia procedurii contrapunctice "afectează" pilonii ciclului (părţile I, IV, VII şi Coda), prima variaţiune este un dublu canon în inversare, a patra[1] (epicentru, punctul de simetrie pentru închiderea ciclul de variaţiuni) prezintă o foarte densă scriitură contrapunctică, a şaptea – un dublu canon şi coda – tema şi recurenţa ei.

Limitând observaţiile doar la această lucrare webernianǎ, s-ar putea conchide că în ceea ce priveşte schema compoziţională soluţia pertinentă, adică una corespunzătoare sistemului de organizare sonoră ar fi variaţiunile contrapunctice. Pentru această idee pledează alegerea sintaxei pentru alte lucrări precum Passacaglia op. 1 pentru orchestră (în stilul romantismului târziu), Variaţiunile op. 27 pentru pian, partea I din Cvartetul op. 28, Variaţiunile op. 30 pentru orchestră ale lui Anton Webern, celebra *Passacaglia* din opera *Wozzeck* (actul I, scena IV) de Alban Berg, dar şi Variaţiunile pentru orchestră op. 31 (1926-'28) ale lui Arnold Schönberg. În contextul organizării atonale, criteriu variabilităţii ajunge să fie mult mai potrivită şi eficientă în ambele sensuri – şi structural, dar mai ales procesual – în comparaţie cu logica dialectică potrivită mai mult în cazul organizării tonal-funcţionale.

Reformularea contrastului din unul explicit – tematic, armonic, tonal – în egală măsură orientat narativ şi cu intenţia înrâuririi sugestive în unul implicit – operarea cu intervalica,

[1] Exact aceiaşi poziţionare ciclică o are şi partea a treia – *Farben* – din *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 de Schönberg şi a cărei organizare, chiar dacă vizează parametrul timbral, are la bază aceiaşi schemă compoziţională variaţională.

https://biblioteca-digitala.ro

logica metro-tectonică de substanţă geometrică (simetriile) şi un puternic accent pe scriitură – cu eliminarea narativismului şi ostentaţiei manipulatorii, au deplasat accentul de prioritate de la spectaculozitatea extrovertită a muzicii "care are ceva de spus" (Adorno) înspre "incomprehensibilitatea" introvertită a unei muzici "care (mai degrabă - *n.n.*) are ceva de trăit" şi asta aparent într-o totală ignorare a vreunui public, o eludare completă a vreunui tip de narativism şi într-un total dezinteres faţă de faptul dacă cineva înţelege ceva sau deloc.

Anume această eludare a sistemului tonal-funcţional (cu toate consecinţele însoţitoare) determină, însă, în muzica *Noii şcoli vieneze* şi căutarea altor posibilităţi tehnice de realizare a *principiului variaţiei* decât cele tradiţionale şi în orice caz deja epuizate moral. Cu alte cuvinte, atât principiul, cât şi, mai ales, tiparul variaţional devine altceva şi este realizat altfel decât în contextul tonal-funcţional, acesta din urmă apărând drept unul "de suprafaţă", servind un narativism convenţional (precum "Ah, vous dirais-je, maman" de Mozart sau "Variaţiunile A.B.E.G.G." de Schumann), pe când *noua idee variaţională* "transcrie" acest principiu direct în termenii parametrilor sunetului muzical, de unde decurg cel puţin două tipologii determinante. În consecinţă, în locul principiului variaţional ca şi (a) transformare gradată prin (b) repetare a temei şi astfel (c) concatenare a replicilor variate ale acesteia într-un şir constituit din şase, douăsprezece sau treizeci şi două, emerge principiul *evoluţiei variaţionale* ca stare procesuală activă pe întreaga desfăşurare a unei lucrări (atonale).

Variaţia timbrală, prima şi cea mai importantă tipologie, este o foarte originală declaraţie şi în acelaşi timp o foarte precisă premoniţie schönbergiană a viitorului, premoniţie care, bineînţeles, împreună cu *variaţia texturală* (de substanţă sintactică şi ea, însă de substanţă mai degrabă bruitistă) deschide calea directă înspre avangardele euro-americane *de reacţie* a anilor '50-'60, însă în special înspre *sonorismul Noii şcoli poloneze* (Chominski/Serocki - Penderecki-Gorecki). Această din urmă orientare conceptuală se edifică şi drept

https://biblioteca-digitala.ro

sursă, dar şi drept egidă pentru mai toate concepţiile avangardiste focalizate pe *timbru* şi *textură*[1].

Este de observat că în noul context modernist principiul variaţional nu se multiplică tipologic aşa cum ar fi fost normal date fiind noile condiţii conceptuale sau aşa cum s-a întâmplat în perioadele istorice anterioare. Însă aici nu este vorba despre o "pasivitate" creativă sau o "insuficienţă" generativă atâta timp cât în virtutea convergenţei a mai mulţi factori determinanţi *principiul variaţiei* îşi schimbă statutul, transformându-se din *tipar* sau *schemă compoziţională* în *determinantă sintactică* şi în egală măsură în *generator procesual*, dislocând şi substituind principiul tehnicii *evolutive* (cu sinonimii precum tratare, elaborare, dezvoltare) tradiţionale.

Muzicologul Laura Vasiliu invocă această dihotomie dialectică – dezvoltare/variaţie (exprimarea cercetătoarei) –, citând două definiţii din *Dicţionar de termeni muzicali* (Bucureşti, 1984)[2], însă alăturarea celor doi termeni nu are nimic dialectic, deoarece în contextul muzicii atonale termenul *dezvoltare* devine irelevant din cel puţin două motive:

1. în general, mai precis este termenul *evoluţie* şi doar în calitate de atribut pentru ceea ce se întâmplă de fapt ca o *evoluţie variaţională* în contextul unei lucrări dodecafonic-seriale; şi

2. spre deosebire de contextul tradiţional al unui *Allegro de sonată*, unde termenul *dezvoltare* se referă doar la articulaţia mediană a întregii forme, în contextul unei "sonate" dodecafonice-seriale sintagma *evoluţie variaţională* se referă la întreaga lucrare drept un tot unitar din punct de vedere procesual;

---

[1] Şi serialismul integral cu descendenţă weberniană (Boulez, Nono, Babbitt, Stockhausen), dar şi sonorismul *Noii şcoli poloneze* (Chominski/Serocki - Penderecki-Gorecki) ar putea fi considerate drept două consecinţe conceptuale ale *Noii şcoli vieneze* şi drept două filoane conceptuale principale ale ultimului modernism muzical: prima ca fiind consecinţa unei expansive logicizări structurale, pe când a doua fiind consecinţa unei expansive texturalizări timbrale.

[2] Laura Vasiliu, *Articularea şi dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Iaşi: Artes, 2002, p. 151.

https://biblioteca-digitala.ro

Însă în noul context dodecafonic-serial irelevante devin, una câte una, o serie de componente structural-dramaturgice ale unui *Allegro de sonată* tradiţional:

Observaţie 1. Seria poate fi definită ca tipologie de organizare a consecuţiei sunetelor selectate din totalul cromatic şi structurate în unităţi (cvasi-motivice) elementare; fără un obiectiv expresiv explicit şi fără un *rol* în dramaturgia generală ca succesiune a "temelor" şi articulaţiilor formei. Seria şi totalul profilurilor seriale au roluri complet diferite de cele ale melodiei sau temei în muzica tonal-funcţională şi îşi exercită cele două funcţii principale – texturală şi procesuală – având ca obiectiv fundamental iniţierea, menţinerea, diversificarea şi amplificarea procedurii variaţionale. Spre deosebire de accepţia tradiţională a *temei*, *seria* poate fi considerată un autentic *nucleu*, dar şi *vector* sau *vehicul* procesual;

Observaţie 2. Convenţionalismul secţiunii *expoziţie*, deoarece procesul variaţional începe prin chiar expunerea seriei, iar tot ceea ce urmează se rezumă la o continuă amplificare şi diversificare a tipologiilor de procese variaţionale. Cu alte cuvinte, în contextul *variaţiei totale* (cu miza majoră pe contrapunctic) funcţiile procesuale tradiţionale – initio-motus-terminus – îşi pierd sensul deţinut în muzica celor două secole *narative.* Atât secţiunea expoziţie, cât şi celelalte două (tratarea şi repriza) devin *metafore albe*, adică termeni fără conţinut referenţial;

Observaţie 3. Convenţionalismul divizării în cele trei articulaţii de *Allegro de sonată* – expoziţie, tratare, repriză –, care sunt în egală măsură şi funcţii dramaturgice, mai ales juxtapunerea expoziţie-repriză (prin iniţierea contrastului tematic-expresiv în expoziţie şi anularea acestuia în repriză), deoarece nu mai poate fi vorba despre o mini-"biografie" a temei-"personaj", cel puţin nu în termenii unei trame "misogine" în care tema principală (masculină) înfruntă şi până la urmă supune (în repriză, adică reduce la

https://biblioteca-digitala.ro

propria tonalitate) temele blocului secund (feminin), aşa cum o prezintă Marcia J. Citron în cunoscuta sa monografie *Gender and the Musical Canon*[1]. Despre ce tratare ar putea fi vorba din moment ce întreaga lucrare dodecafonic-serială este concepută ca un câmp unitar de desfăşurare a mai multor procese explicit *variaţionale* (neputând fi vorba despre altceva)[2];

Observaţie 4. prin comparaţie cu *evoluţia variaţională continuă* care defineşte o lucrare dodecafonic-serială de la prima la ultima notă ca un spaţiu procesual (cvasi)*omogen*, *Allegro de sonată* este o constituire procesual *eterogenă*, care chiar dacă și are acelaşi tempo pe toată durata desfăşurării, însă prezintă trei stări sau "viteze" procesuale diferite (expoziţie-tratare-repriză) care îşi asigură coerenţa şi coeziunea printr-un fond tematic-tonal comun;

Observaţie 5. Forma de sonată îşi pierde aproape complet din relevanţa dramaturgică, una implicit conflictuală, şi de asemenea explicit narativă. Două exemple – Simfonia de cameră op. 9 de Schönberg, dar mai ales Simfonia op. 21, p. I, de Webern – sunt exemple concludente. "Reducţia" la atonalism elimină cu desăvârşire oricare referire la interacţiunea dialectică în planul tematic-tonal, ceea ce în noile condiţii sintactice ar trebui înţeles ca *serie* şi *organizare dodecafonic-serială*, însă seria nu poate fi interpretată în vechii termeni drept *tema ca* "*platformă*

[1] Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

[2] În noul ambient conceptual (atonalismul) "a avut de suportat transformări considerabile însăşi ierarhia principiilor de sonată: continuitatea elaborării şi procesualitatea au ieşit în prim-plan, în timp ce contrastele tonale şi tematic-expresive au fost considerabil nivelate, dacă nu au şi dispărut în totalitate. În sfera sonatei o tot mai mare importanţă l-a căpătat principiul variaţional, mai ales cu baza pe tehnica serială; în: Galina Grigorieva, *Музыкальные формы XX века* [Formele muzicale ale secolului XX], Moskva: Vlados, 2004, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

semantică" şi "pepinieră intonaţională", ci mai degrabă drept un *nucleu ca generator structural-textural*, iar caracterul "parcelat" al unei înşiruiri tonale, cu inflexiuni şi modulaţii de diverse grade de înrudire (deplasare prin sau staţionare în aria unui centru tonal), nu are nimic în comun nici cu integritatea (coeziunea şi coerenţa) şi nici cu sensul de *durchführung* (elaborare continuă) – ideea axială a scriiturii şi procesualităţii de tip dodecafonic-serial şi de substanţă contrapunctică-variaţională[1].

După toate cele afirmate mai sus, reiese cu claritate că reinstaurarea tiparelor extensive – în special variaţiunile împreună cu rondo – nu a fost una mecanică, ci a reieşit ca un constituent organic din însăşi "fiziologia" tehnicii generic considerate drept atonală (atonală propriu-zisă, dodecafonică şi serială). Relevantă este noua concepţie a ideii de variaţie care se rezumă la reformularea variaţiunilor din forma de tipar compoziţional – conform modelelor din baroc, clasicism vienez şi romantism, de simplă succesiune a temei transformată gradat – în forma de principiu procesual care funcţionează pe

[1] "În reflexiile sale A. Schönberg ajunge la ideea de omniscienţă a tehnicii de «*variaţie elaborativă*», a cărei particularitate constă şi în faptul că «epuizând... posibilităţile ideii principale», compozitorul rămâne, totuşi, «între hotarele gândirii umane şi a cerinţelor logicii» [Schönberg, 2006, p. 199]. Şi nu este vorba despre principiul de succesiune a variaţiunilor, al repetării, ci despre principiul aproape simfonic al «generării prin intermediul variaţiei elaborative» [idem., p. 350], despre o extrem de detaliată elaborare motivică fără posibilitatea unor repetări identice, acestea obligatoriu sunt variate. [...] Tehnica variaţiei elaborative, pe larg prezentată în compoziţiile perioadei atonalităţii libere, într-un mod firesc se îmbină cu tehnica structurii acordice centrale, a unui grup melodic selectat şi în continuare este înfăptuită în tehnica serială, asigurându-i unitatea sonoră şi arhitectonică"; sursa citatelor din text: Arnold Schönberg, *Стиль и мысль: Статьи и материалы* [Stil şi idee: articole şi materiale], M: 2006.; în: L. Fedotova, *Атональность в музыке XX века* [Atonalitatea în muzica secolului XX], Kazan: Conservatorul de stat din Kazan, 2011, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro

întreaga durată a lucrării. În acest caz, principiul *variaţiei elaborative* se prezintă ca o nouă şi originală formă a unei sinteze care are ca numitor comun conceptul cu valoare cvasi-arhetipală pentru gândirea muzicală europeană – *invariantul elaborativ* – şi care constă în cumularea aspectelor unui *Allegro de sonată* (clasic, dar mai ales romantic, cu pătrunderea acţiunii elaborative atât înspre Repriză şi Codă, cât şi înspre Expoziţie (Brahms), fără a mai pomeni emergenţa contrapuncticului în însăşi secţiunea Tratare (Beethoven-Liszt)), a sonatei ca gen în accepţia barocă şi, în final, a tiparului compoziţional de variaţiuni. Astfel, revenirea *invariantului variaţional* se produce în calitate de cumul al tuturor evoluţiilor conceptuale pe care gândirea muzicală le parcurge pe durata a cel puţin trei secole (1600-1900).

Scriitura atonală în căutarea unei forme proprii: Rondo

Tipologia variaţiunilor nu poate fi înţeleasă, însă, fără un al doilea element care este tipologia rondo, astfel expresia completă, deja ca principiu intrinsec organizării procesuale, este *rondo-variaţional*, într-un consens total cu importanţa care a avut-o acesta în perioada barocului. Astfel, după *serie* şi *contrapunct*, al treilea element intrinsec prin care ar putea fi definit potenţialul procesual al organizării sonore atonale este *rondo-variaţional*.

Aşa cum reiese din cele expuse anterior, revenirea tiparelor lungi şi extensive (variaţiuni şi rondo) nu s-a produs într-un mod mecanic, ci a reprezentat un foarte lung traseu acumulativ, timp în care ambele principii formulate în baroc şi mai apoi în clasicism drept *scheme compoziţionale* distincte, separate cu claritate de celelalte tipuri de *scheme*, ajung să cumuleze semnele mai multor tipare învecinate. Astfel, în baza *invariantului elaborativ*, variaţiunea evoluează de la principiul *transformării gradate* (model evolutiv slab) înspre *transformarea radicală* (model evolutiv puternic – modelul variaţiunilor libere) prin replicarea proceselor din secţiunea Tratare ale unui *Allegro de sonată*, pentru ca într-o ultimă stare să adopte starea

https://biblioteca-digitala.ro

sintetică de *variaţie elaborativă* sau *elaborare variaţională* ca formă *pan-elaborativă* pentru întreaga lucrare, absorbind în această totalitate toate articulaţiile unei anumite *scheme compoziţionale.*

Observaţie 1. Chiar dacă în sintagma *rondo-variaţional*, principiul şi schema *rondo* apare pe prima poziţie, în fapt, ar trebui constatată o diferenţă specifică şi anume că *rondoul* este o *schemă compoziţională*, pe când variaţiunile nu pot fi identificate astfel;

Observaţie 2. De aici reiese şi relaţionarea specifică a acestor două modele formale. Variaţia ca principiu pan-elaborativ şi, practic, determinantă procesuală este compoziţional suprapoziţionată rondoului ca importanţă. Determinanta procesuală va include schema compoziţională, care la rându-i va avea o înrâurire incomparabil mai restrânsă asupra întregii forme;

Observaţie 3. Această diferenţă specifică rezidă şi în repartizarea "responsabilităţilor", atâta timp cât pe lângă funcţia pur procesuală, variaţiunea atinge şi include parametrii timbral şi textural, pe când rondoul îşi păstrează doar controlul asupra succesiunii şi alternanţei tipizate a articulaţiilor formei;

Titulatura schemei compoziţionale rondo o putem regăsi, mai întâi, drept un principiu "scufundat" în însăşi tehnica organizării scriiturii atonale drept o determinantă puternică anume în sens morfologic-structural. Organizarea sunetelor în serii presupune procedura de rotaţie a celor doisprezece constituenţi şi de revenire a aceluiaşi sunet doar după apariţia tuturor celorlalţi care îi preced. Cele patru proceduri de operare cu seria-temă (originalul, inversarea, recurenţa originalului şi a inversării) implică aceeaşi imagine a rotaţiei atâta timp cât ideea revenirii periodice (frecvente) a originalului defineşte însăşi logica acumulării de formă. Ori, dată fiind această atitudine de "detaşare" specifică a unei linii şi chiar a scriiturii atonale faţă de sugestibilitatea tradiţională tonal-funcţională, funcţionarea principiului rondo (revenirea ciclică a identicului)

https://biblioteca-digitala.ro

poate fi extinsă la dimensiunile unei întregi lucrări atât ca mecanism de acumulare a formei şi asigurare a dinamismului procesual, cât şi ca mecanism de stimulare a atenţiei şi percepţiei în general.

Ca *schemă compoziţională* rondoul, ca şi variaţiunea, relevă nu atât semnele perioadelor istorice postrenascentiste în care a supravieţuit cu succes (intrând în interacţiune cu sonata prin tiparul de rondo-sonată în perioadele clasică şi romantică), cât mai degrabă înrudirea cu *tiparul* (strofic) *de cântec*, în care alternanţa *cuplet-refren* domină imaginea succesiunii şi prin forma invariabilă a ambelor "strofe" şi astfel parcă "dezvelind" şi aici (ca şi în cazul variaţiunii) prezenţa determinantă a principiului *catenă* şi astfel ar putea fi percepute drept un "bloc" de principii formale înrudite.

În creaţia compozitorilor *Noii şcoli vieneze*, preocuparea pentru genurile vocale îi caracterizează pe toţi trei compozitorii (Schönberg cu preocuparea pentru oratorial, Berg – pentru operă şi Webern – pentru vocal-cameral) însă cu o evidentă proeminenţă în creaţia lui Anton Webern a genului *lied.* Astfel, după *Passacaglia* pentru orchestră op. 1 urmează, în lanţ, *Cinci cântece* pentru voce şi pian, op. 3 şi cu acelaşi titlu, op. 4, (ambele pe texte de Stefan George), *Două cântece* (Rainer Maria Rilke), *Patru cântece pentru voce şi pian*, op. 12 şi pentru voce şi orchestră op. 13, *Şase cântece* op. 14 (Georg Trakl), *Trei cântece*, op. 18, pentru voce, clarinet in B şi chitară, *Două cântece*, op. 19, pentru cor mixt, celestă, chitară, vioară, clarinet şi clarinet-bas (Johann Wolfgang Goethe), *Trei cântece* pentru voce şi pian (Hildegard Jone), op. 25, precum şi *Cantata nr. 1*, op. 29, pentru soprană, cor mixt şi orchestră (Hildegard Jone) şi *Cantata nr. 2*, op. 31, pentru soprană, bas, chor şi orchestră (Hildegard Jone), ultima lucrare a compozitorului. De asemenea, o bună parte din lucrările fără număr de ópus sunt de asemenea vocale.

Atrag atenţia cele două *rondouri* din lucrările nenumerotate – un rondo pentru pian (1906) şi un rondo pentru cvartet de coarde (1906), precum şi partea a III-a, în formă de rondo din *Concertul pentru nouă instrumente*, op. 24 (1934), căreia îi precede o parte lentă concepută, după cum observă

https://biblioteca-digitala.ro

muzicologa rusă (de origine armeană) Tatiana Kiureghian, în forma tristrofică de lied.

Ori, situaţia tiparului *rondo* relevă dificultatea articulării principiului strofic în formele lui tradiţionale (baroce, clasice şi romantice) într-un context de substanţă atonală (non-referenţial) în care nu mai funcţionează posibilităţile de control tematic sau tonal, precum nici procedeul cadenţei, pedalei şi mai ales al repetării fidele îşi pierd sensul. În acelaşi sens, nu mai funcţionează legităţile contrastului tonal-tematic, de o importanţă vitală pentru susţinerea procesuală a schemei compoziţionale, dar şi pentru identificarea acesteia din urmă. Şi chiar dacă într-o formă recognoscibilă tiparul rondo supravieţuieşte *doar* în lucrările de substanţă neoclasică, aşa cum o consemnează Laura Vasiliu[1], acest fapt nu înseamnă (1) că rondoul a încetat să mai existe ca principiu şi tipar şi (2) că schema compoziţională rondo poate fi articulată doar în aria gândirii tonal-funcţionale, i.e. în virtutea formelor tradiţionale de constituire a contrastului. Acesta din urmă poate fi edificat şi prin alte mijloace decât doar prin cel tematic şi cel tonal, iar aici se relevă aceleaşi două mijloace determinante ca şi în cazul variaţiunii care sunt *timbrul* şi *textura* (scriitura):

> În calitate de idee preliminară constatăm că deşi prin mijloace seriale pot fi modelate procese armonice asemănătoare cu cele care decurg în forme tonale – stabilitatea înălţimilor (în teme) şi instabilitatea acestora

[1] "Rondo-ul tradiţional, chiar şi cel bitematic de sonată este aproape părăsit. Îl întâlnim doar în lucrările declarat neoclasice, precum *Forlana* din *Mormântul lui Couperin* de M. Ravel **(A B A C A D coda)**, în *Bourrée*-ul din *Suita a II-a*, op. 20 de G. Enescu (rondo-sonată – **A B A C A B A**) (cu trimitere la Valentin Timaru, *Simfonismul enescian*, p. 66-67 – n. n.), sau finalul din *Cvartetul nr. 1*, op. 7 de B. Bartók (tot rondo-sonată)."; în: Laura Vasiliu, op. cit., p. 176. Ori, este şi normal ca "rondo-ul tradiţional" să se şi întâlnească în "lucrările declarat neoclasice", din moment ce cuvântul *tradiţional* face sinonimie cu *neoclasic*, i.e. *tributar*. Însă acest citat ne ajută doar să înţelegem că nu ar trebui să căutăm "rondo tradiţional" în afara filonului "neoclasic", adică în muzica filoanelor avangardiste (în ambele practici componistice atonale precum cea dodecafonic-serială sau bruitistă).

https://biblioteca-digitala.ro

> (în tranziţii), o stabilitate a formei pe baza şirului serial principal – pentru forma serială acestea (asemenea simulări – n.n.) nu sunt obligatorii. Într-o anumită măsură, unitatea intonaţională asigurată prin serie substituie unitatea pe baza tonalităţii principale; însă fără un şir referenţial profilului înălţimilor unei forme seriale poate suporta transformări, ceea ce atrage o oarecare amplificare a altor parametri generatori de formă. În absenţa unui sprijin vizibil pe suportul serial în temele de rondo, un rol sporit în relevarea funcţiilor deţinute de articulaţiile corespunzătoare ale formei îl pot prelua, spre exemplu, factura (i.e. textura, scriitura – n.n.) şi timbrul, care vor permite stabilirea raporturilor funcţionale necesare între articulaţii şi fără juxtapuneri de tipul "tonalitate principală – tonalitate secundară"[1]

Ca exemplificare pentru paragraful de mai sus serveşte partea III din *Concertul pentru nouă instrumente*, op. 24, de Anton Webern, concepută în formă mică de rondo (după o defineşte T. Kiureghian), care încheie un ciclu compus din Partea I – "formă de sonată" (aparentă) şi Partea II – formă de lied tristrofic.

Iar acest exemplu – atât partea a III-a, dar şi primele două părţi – este relevant şi pentru demonstraţia ideii că accepţia *funcţiei* din muzica tonală este substituită prin concepţia de *şir* în muzica serială, iar *seria*[2] exercită o asemenea înrâurire asupra materialului muzical încât acesta din urmă (1) nu mai poate avea segmente "non-seriale", (2) nu

---

[1] Tatiana Kiureghian, *Форма в музыке XVII-XX* [Forma în muzica secolelor XVII-XX], Moskva: Sfera, 1998, p. 224.

[2] Integritatea pe care seria o asigură întregii lucrări muzicale nu exclude, deloc paradoxal, posibilitatea articulării contrastului şi omogenităţii, deoarece chiar dacă fiecare element morfologic al scriiturii seriale poate fi considerat coeficient al seriei (omogenitatea), acest fapt generează nevoia permanentei înnoiri sonore (timbral-texturale) a profilurilor seriale. Frumuseţea procesualităţii de tip serial rezidă anume în această transformare perpetuă a unui material muzical omogen.

https://biblioteca-digitala.ro

mai există diferenţiere de *prim-plan* şi *fond*, (3) evenimentele sonore adoptă o formă concisă (comprimată) şi nu mai poate fi vorba despre o consecuţie cauzală a acestora, (4) dispare opoziţia *disonanţă-consonanţă*, (5) scriitura adoptă o altă accepţie în virtutea "conduitei" specifice pe care o manifestă elementele constitutive ale acesteia: diferenţiere maximă în loc de contopire, scurtarea progresivă a entităţilor sonore şi nu extinderea lor, acuitatea contrastelor de registru, o extrem de detaliată nuanţare dinamică şi de articulaţie a sonorităţii, "caleidoscopismul" timbral în opoziţie cu omogenitatea dominantă în contextul tonal. Şi nu în ultimul rând, profilurile sonore seriale nu sunt *melodii* sau *teme* în termeni tradiţionali clasici sau romantici, ci într-un mod organic se prezintă drept *figuri* sonore, de unde şi concluzia că *seria*, chiar dacă produce *proces*, ea nu produce ***formă***, ci doar *structuri sintactice*, referirea la formă fiind una ***reziduală***, prin analogie deseori ***forţată*** şi ***inadecvată*** identităţii structurale pe care o poate deţine o lucrare serială.

Într-un alt sens, implicarea simetriei ca mijloc de construcţie formală stimulează, aparent paradoxal, atât dinamica variabilităţii (una strict determinată şi reductibilă la un repertoriu de forme predeterminate), cât şi pe cea a rotaţiei (revenirii) chiar în virtutea faptului că imaginată ca structură, simetria ca principiu se prezintă ca un sistem închis, echilibrat şi, în consecinţă, non-dinamic. Acest joc al contrariilor care în muzica narativă era în totalitate orientat înspre articularea unei sugestibilităţi de substanţă extramuzicală, în cazul gândirii atonale coboară până la nivelul constituirii intime a structurii (componenta logică) şi a mecanismelor ei implicit sonore de funcţionare (componenta acustică).

Concluzii

Sintetizând toate cele afirmate mai sus, se poate spune că emergenţa gândirii muzicale atonale a determinat în planul formelor muzicale efectuarea unui prim pas în procesul de revenire înspre principiul catenă, preluând atât schema compoziţională a variaţiunilor, cât şi principiul de rondo –

https://biblioteca-digitala.ro

ambele formulabile în sintagma algoritm rondo-variaţional – ca motoare ale producţiei de proces şi formă. Iar această *revenire* nu a fost una asumată, ci doar a decurs mai mult indirect decât direct din alegerea în planul organizării sonore.

Această rechemare a celor două mai degrabă principii procesuale decât scheme compoziţionale nu a fost una deloc simplă şi s-a produs într-un mod spectaculos în virtutea a cel puţin două stări de lucruri, acestea din urmă funcţionând faţă de atonalismul avangardist mai degrabă drept factori de excludere:

1. (teză) perioada 1890-1924 este definibilă întâi de toate prin multitudinea componentelor câmpului stilistic (sincronia stilistică), câmp incomparabil mai aglomerat decât în oricare altă perioadă istorică anterioară. În acest context multitudinea face sinonimie cu eterogenitatea, iar afirmarea destul de dificilă a atonalismului determină o "aglutinare" a câmpului stilistic în structuri mai consistente de *filon stilistic* atâta timp cât creaţia *Noii şcoli vieneze* emerge ca o nouă tradiţie ("şcoală") şi astfel se suprapune peste tradiţiile deja existente care îşi continuă neabătut evoluţia;

2. (antiteză) atonalismul dodecafonic-serial emerge cu o declaraţie conceptuală insolită, explicit avangardistă (a nu se confunda cu estetica expresionistă), într-o vizibilă opoziţie nu doar cu trecutul romantic (atitudine anti-wagneristă), dar şi cu simbolismul impresionist contemporan (atitudine anti-debussistă), o altă declaraţie ideologică modernistă şi ea. Mai mult, *Noua şcoală vieneză* recheamă în prim-planul conceptual tiparele lungi, extensive ale variaţiunii şi rondului, oferindu-le exclusivitate ca factori procesuali şi devansând astfel logica şi dramaturgia sonatei tradiţionale (clasice-romantice); chiar mai mult, această substituire este înfăptuită într-un context sintactic totalmente nou – atonalismul, lansând în "muzealitate" şi organizarea sonoră tonal-funcţională;

3. (sinteză) tentativa de afirmare ca "noua şcoală" şi, implicit, "noua tradiţie" întreprinsă într-un context stilistic aglomerat tipologic şi în egală măsură eterogen şi cu o declaraţie de intenţii "tabularasistă" ar apărea la o primă vedere drept cel puţin o "neghiobie" sau "inconştienţă" şi cel mult un act "teribilism" extremist. Însă la o abordare mai atentă, atrage

https://biblioteca-digitala.ro

atenţia caracterul funciarmente organic al deciziilor luate de către cei trei compozitori (Schönberg, Berg şi Webern şi nu doar) în planul creaţiei şi o spectaculoasă soluţionare a sarcinii de formulare a noi accepţii privind atât materialul muzical cât şi "protocoalele" tehnic ale procedurii componistice. Mai mult, aparentul "teribilism" declarat prin tehnica dodecafonic-serială se dovedeşte a nu fi o consecinţă a căutării de originalitate cu orice preţ şi a ruperii radicale cu trecutul, ci chiar din contră, a şocat prin imensa şi atât de terifianta surpriză, de neimaginat, oferită publicului prin geniul vizionarist schönbergian că noul atonalism dodecafonic-serial se naşte chiar din atât de venerabila tradiţie romantică şi în fapt şi este moştenitorul "genetic" al întregii culturi muzicale europene anterioare: ambientul atonal, cu miză pe texturalitate, se prezintă ca spaţiu propriu pentru procedurile de re-ancorare atât pentru sintaxa polifonă, cât şi pentru tiparele lungi ale variaţiunii şi rondoului.

Imaginând procesul de evoluţie a schemelor compoziţionale în imaginea unui pendul istoric, instaurarea atonalismului poate fi înţeleasă ca iniţiere a procesului de revenire la arhetipul abandonat undeva la sfârşitul Renaşterii. Însă reinstaurarea variaţiunii şi rondoului, în sintagma rondo-variaţional, s-a produs cu preţul pierderii identităţii formale, deoarece cum am arătat mai sus seria nu produce formă, ci doar structuri sintactice (coeficienţi ai scriiturii), fapt care determină "scufundarea" ambelor tipare (variaţiuni şi rondo) la nivel de *principii procesuale* şi doar în consecinţa sintezei conceptuale care produce *variaţie elaborativă*, pe când rondoul îşi conservă identitatea ca *principiul rotaţiei* (alternanţei) la nivelul procedurii de operare cu seria însăşi.

Afirmat ca avangardist, în planul gândirii formale sistemul atonal se dovedeşte, însă, a fi unul recuperativ şi orientat înspre un viitor unde la un nivel superior al spiralei evolutive principiul catenei va reveni în deplina sa legitimitate. Până la reafirmarea explicită a catenei ca bază a concepţiei componistice şi în egală măsură ca generator procesual rămânea de făcut doar un singur pas.

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie

Monografii:

AGAWU, Kofi, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York: Oxford University Press, 2008

BARSOVA, I., *Simfoniile lui Mahler* [Симфонии Малера], Moskva: Sovetski Kompozitor, 1975

CHUA, Daniel, K. L., *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004

CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambride University Press, 1993

FEDOTOVA, L., *Атональность в музыке XX века* [Atonalitatea în muzica secolului XX], Kazan: Conservatorul de stat din Kazan, 2011

HOLOPOVA, V., *Formele lucrărilor muzicale* [Формы музыкальных произведений], SPb (Sankt-Petersburg): Lani, 2001

KIUREGIAN, T., *Forma în muzica secolelor XVII-XX*, Moskva: Sfera, 1998

LOBANOVA, M., *Музыкальный стиль и жанр. История и современность* [Stilul şi genul muzical. Istorie şi contemporaneitate], Moskva: Sovetski Kompozitor, 1990

SOKOLOV, A., *Introducere în compoziţia secolului XX* [Введение в композицию XX века], Moskva: VLADOS, 2004

VASILIU, L., *Articularea şi dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Iaşi: Artes, 2002

WHITTALL, A., *The Cambridge Introduction to Serialism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008

Culegeri:

MIRKA, D., AGAWU, K. (ed.), *Communication in Eighteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008

Studii:

ADORNO, Theodor W., *Music, Language and Composition*, in: *The Musical Quaterly*, vol. 77, nr. 3 (Autumn 1993)

ANGHEL, Irinel, *Spiritul geometric al creaţiei lui Anton Webern*, in: revista Muzica, nr. 3/1991, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Oleg Garaz

Musical Forms: Exercises of Archetypal Combinatorics (III)

In the field of musical forms there is a unique situation at the beginning of the 20th century, the synchrony of several stances regarding the concept. For example, Rachmaninov's Romantic Mannerism preserves shape and also traditional grouping of formal typologies, extending this up to the beginning of the '40s. In the same time, the neoclassical trend, through multiple composers starting with Brahms and Reger and up to Prokofiev, Shostakovich and Britten declare their attachment for tradition as a form of noblesse. In turn, Debussy starts a different trend, defined as a concept of covering or dissimulation of the already known musical forms, as the Russian composers Edison Denisov concludes firmly. In such a radical friction, an experimentalist one and therefore iconoclast, we find Bruitism, especially with the works of Varèse, and only with Schönberg's serial-dodecaphonic atonal attitude, an original synthesis, a prolific attitude with a visible generative potential is brought into attention. Two centuries of domination of ternary forms are followed by the atonal concepts that lead to a comeback of long musical forms (rondo and variations). From the general point of view the revealing of the generative pattern of chain is produced, as from the specific, technical point of view of the formal thinking this brings a solution to the matter of fusion between the compositional structures and the compositional process, managing, for the first time, to combine these two matters into a superior compositional formula.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

Elemente constructive şi stilistice în creaţia pentru pian a compozitorului Nicolae Coman

Studii de caz: „Micul pian” şi „Sonata a doua”

Ana Maria Ioan

Profilarea celor mai inedite traiectorii stilistice din a doua jumătate a secolului trecut reprezintă un punct de interes pentru muzicologii români de astăzi în vederea configurării generale a fenomenului muzical modern. Se pot remarca două orientări în muzica acestei perioade: păstrarea tradiţiilor muzicale şi nevoia permanentă de a experimenta. Sigur că stilul propriu fiecărui compozitor se distinge prin fuzionarea într-un mod personal a diferitelor sugestii stilistice şi tehnici de scriitură cunoscute cu inventarea unor noi procedee. Tendinţele de dobândire a unui limbaj personal avansat, conectat la realităţile muzicale ale vremii, s-au reflectat în mod deosebit în muzica pentru pian a compozitorilor noştri, cel mai complex dintre instrumentele muzicale oferind câmp deschis pentru experimente şi inovaţii creatoare.

Altfel spus, muzica acestor creatori, reprezentanţi de seamă a şcolii componistice româneşti, se caracterizează prin aceeaşi chemare, într-o mai mică sau mai mare măsură, spre experiment şi căutarea noului, fiind influenţaţi de evoluţia muzicii pe plan universal. Şi pe plan autohton se pot observa

https://biblioteca-digitala.ro

două atitudini: continuarea tradiţiilor şi afirmarea avangardismului.

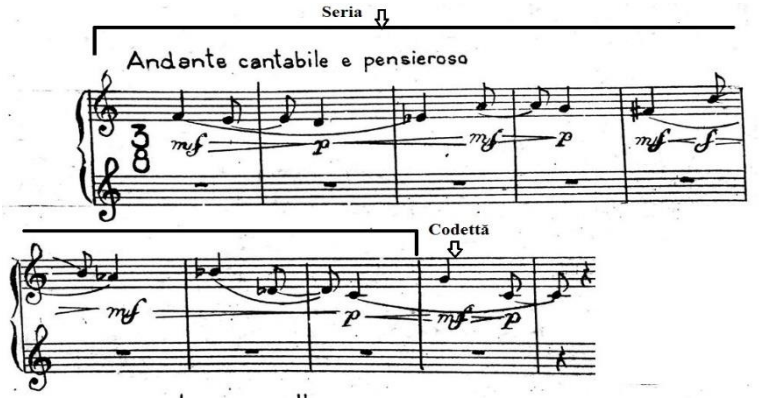
S-ar părea că **Nicolae Coman** ar trece de partea tradiţionaliştilor, continuând ideile şi concepţiile maestrului Mihail Jora cu care a studiat compoziţia. Totuşi, acesta demonstrează că este un creator complex, prin diversitatea de procedee componistice folosite în opusurile sale. Fiind şi un talentat poet, el caută permanent fuziunea completă între muzică şi cuvânt. Chiar şi atunci când cuvântul nu există, atenţia pentru linia melodică este primordială. Prin această caracteristică se detaşează de compozitorii generaţiei sale. Eticheta de tradiţionalism este, totuşi, neveridică, deoarece Nicolae Coman şi-a dedicat activitatea în cautarea noului în muzică, concepând chiar şi un sistem muzical original intitulat sistem integral-armonic. Dacă melodia a fost o preocupare de bază în construcţia muzicală, atunci şi armonia a constituit un parametru la fel de important. Poate că ideea de avangardism este înţeleasă, astăzi, ca o rupere totală de orice principiu afirmat anterior. Dar Nicolae Coman a fost un vizionar, manifestându-şi noutăţile în muzică într-o manieră rafinată, elegantă, discretă, calităţi ce nu defineşte doar stilul său muzical, ci şi personalitatea sa.

Spre exemplu, lucrarea „ ***Micul Pian***” reprezintă unul dintre cele mai evidente şi mai clare exemple unde se expune sistemul integral-cromatic, o inovaţie în domeniul armoniei propusă de compozitor. Piesa a avut ca sursă de inspiraţie o afirmaţie a maestrului Sergiu Celibidache, ce susţinea că octava reprezintă totul şi că dincolo de octavă nu mai este nimic. La această opinie, compozitorul Nicolae Coman se întreabă: „*Dar fară existenţa octavei rămâne ceva?*”[1]. Astfel se naşte „*Micul Pian*”, lucrare compusă în anul 1981 şi tipărită în primul volum intitulat „*Piese pentru pian de compozitori români*” (Ed. îngrijită de Lavinia Coman. Bucureşti, 1988). Ceea ce o face specială (dacă nu unică printre lucrările româneşti destinate pianului) este felul în care compozitorul găseşte

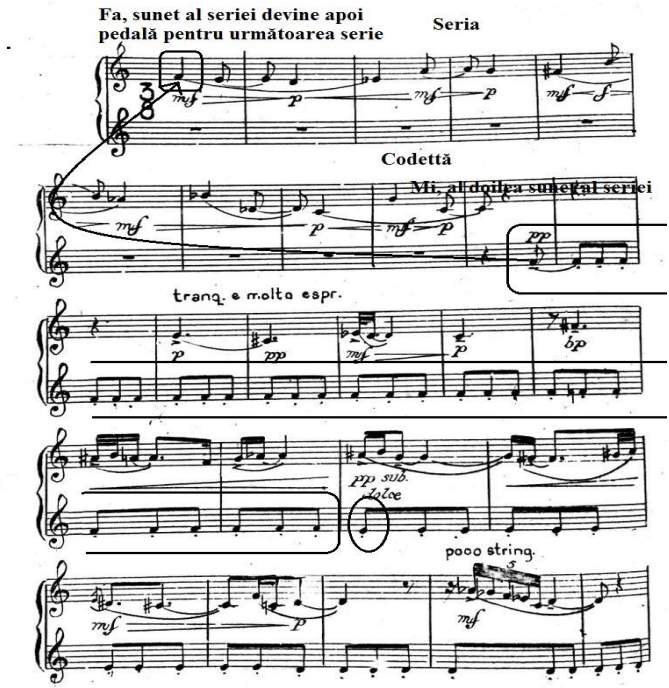
[1] Nicolae Coman, *Notă de prezentare*, ms., Bucureşti, 2016.

https://biblioteca-digitala.ro

substanţă muzicală într-un spaţiu melodic foarte restrâns, astfel că toată lucrarea este scrisă între *do*1 şi *si*1, aşadar într-un ambitus de septimă mare. Este scrisă pe o serie melodică dodecafonică. Altfel spus, lucrarea este dodecafonică, nu serială şi se bazează pe o serie, urmată de o codettă, fiecare sunet din melodia dodecafonică devenind, apoi, figuraţie armonică pentru seria născută.

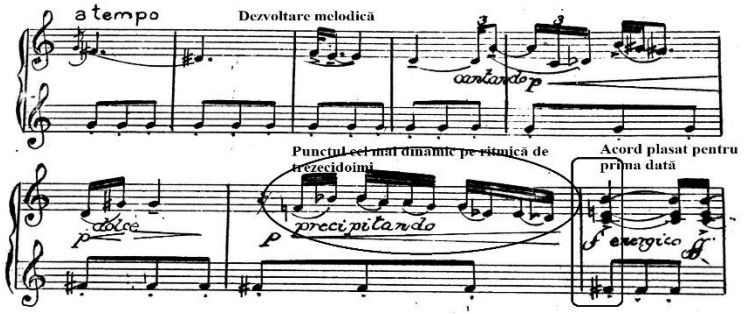
Exemplu nr. 1, măs. 1-10

Se poate vorbi despre un izomorfism, datorită acestei pedale ce expune continuu ritm de optimi. Despre forma piesei, compozitorul o cataloghează drept o arhitectonică originală, o structură creată din seria dodecafonică, ce dă naştere altor serii dodecafonice prin luarea fiecărui sunet al seriei transformat în pedală figurată, peste care revine acel *modulo 12*. Cu alte cuvinte, toată forma ce o particularizează e construită pe această serie care va apărea figurată ritmic în optimi. În momentul în care se termină seria de 12 sunete apare *codetta*.

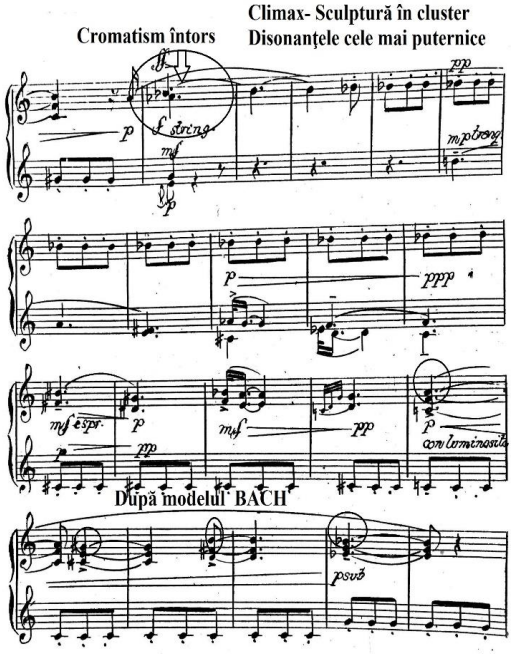
https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul nr. 2, măs. 1-26

Figuraţia ritmică este încredinţată basului şi durează până se termină seria prin cumulul sunetelelor de la bas şi celor de deasupra lui. În momentul în care s-au cumulat cele 12 sunete, figuraţia se mută pe alt sunet. Melodia foloseşte în toate apariţiile inclusiv sunetul pedală. Se consideră a fi o pedală şi nu un simplu bas repetat.

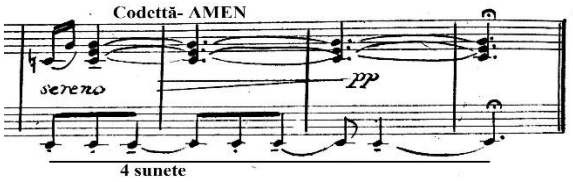
Există o logică a dezvoltării melodice legată de motivul iniţial, forma lucrării nefiind gândită ca un proces continuu variaţional.

https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul nr. 3, măs. 35-42

Punctul culminant este creat după evoluţia şi dezvoltarea către clusterul din măsura 54. Climaxul propune cea mai disonantă armonie a întregii lucrări, împăcată, apoi, de revenirile seriei şi de sfârşitul înseninat.

Exemplul nr. 4, măs. 53-73

https://biblioteca-digitala.ro

Finalul acestei piese evocă o altă lume, fiind inspirată de modelul lui Bach. Seria are 8 măsuri urmate de un „*amen*" ca şi codettă de 2 măsuri. Termină pe un *do* (impropriu spus *Do* major) şi încununează lucrarea după ce sistemul armonic al piesei se consideră a fi eminamente integral-cromatic. *Amen*-ul de încheiere trebuie gândit mai degrabă pe un simplu acord *do-mi-sol* decât ca un acord tonal de *Do* major, deoarece nu se poate vorbi de tonalitate în context dodecafonic, aşadar atonal.

Exemplul nr. 5, măs. 80-83

Melodia epuizează totalul cromatic, fiind gândită extrem de riguros. Se poate afirma că este o demonstraţie matematică. Totuşi, dincolo de toată schema dodecafonică, melodia are o anumită expresivitate, lucru observabil din indicaţiile propuse de compozitor la care se adaugă procesul de dezvoltare armonică ce are la bază un ambitus de septimă.

Din punct de vedere al dinamicii şi al agogicii se poate observa că alternează indicaţii de *dolce, stringendo*, aşadar de expresivitate, elan, cu melancolie sau precipitări. Observăm că deşi lucrarea are numai 3 pagini, acestea abundă în indicaţii expresive. Dinamica nu este serializată. Însuşi compozitorul afirma că „*pentru o melodie care este serie se cere o suprasolicitare cu expresivitate*". [1]

Pe lângă calculele muzical-matematice extrem de interesante propuse de Nicolae Coman, trebuie observat un aspect esenţial al lucrării. Aceasta reprezintă un *andante* cu diverse elemente de structură preluate din folclor. Compozitorul numeşte lucrarea „*Micul pian*" o lucrare în caracter popular, ca şi lucrările lui Enescu, datorită acelei terţe mici găsite în

[1] Nicolae Coman, *Notă de prezentare*, ms., Bucureşti, 2016

https://biblioteca-digitala.ro

cântările folclorice mai primitive (spre exemplu, în cântarea numită bocet). De asemenea, infiltrează diferite tipuri de melisme (ex. măsura 41). Astfel, lucrarea reprezintă un creuzet unde se îmbină elemente dodecafonice cu acorduri tradiţionale şi cu redarea caracterului popular care e total de opus ideii de serialism.

Lucrarea evocă foarte bine ideea de îmbinare a unor lucruri distincte. Piesa conduce la principiul de *coincidentia oppositorium*, adică îngemănarea celor opuse, în cazul de faţă o muzică cromatică, cu un ambitus mic şi clar de septimă, folosirea melodiei, armoniei şi chiar a unor elemente rudimentare de polifonie, toate într-un caracter popular, folosirea sunetelor caracteristice modulrilor diatonice. Tot compozitorul Nicolae Coman afirmă următoarele: „*Se ştie că de la Bartók s-a descoperit că farmecul modalismului este de a strecura cromatisme în melodie care sunt din afara modului. Nu putem vorbi în această lucrare de aşa ceva. Ba mai mult, lucrarea întăreşte ideea lui Anatol Vieru din «Cartea modurilor» care face analiza acestora prin procente, iar când ajunge la Modulo 12, Vieru afirmă că acesta este diatonic. Piesa, aşadar, corespunde afirmaţiei lui Vieru, originalitatea constând în modul în care sunt armonizate cromatic aceste moduri*"[1]. Piesa poate fi privită ca o lecţie privind acest sistem, o lucrare unică, interesantă, extrem de variată şi expresivă.

Revenind la interesul compozitorului pentru folclor, trebuie menţionat că acesta s-a menifestat de timpuriu în activitatea sa componistică. Poate şi pentru că Nicolae Coman a lucrat la Institutul de Folclor şi, în consecinţă, a avut contact direct, pe teren, cu toate informaţiile necesare care l-au influenţat, l-au inspirat şi i-au ghidat traiectoria componistică. Sigur că, mai toţi compozitorii români din a doua jumătate a secolului al XX-lea au fost atraşi de folclor, pe care l-au găsit ca sursă extrem de fertilă în abordări originale muzicale. Problematica a constat în maniera în care este inclus acest folclor în lucrările lor muzicale.

[1] Nicolae Coman, Notă de *prezentare*, ms., Bucureşti, 2016.

https://biblioteca-digitala.ro

Compusă în anul 1969, **Sonata a II-a pentru pian** de Nicolae Coman, intitulată „**Noapte la Pădureni**”, face parte din lucrările timpurii ale compozitorului şi are, de asemenea, ca sursă de inspiraţie folclorul. Aceasta e formată din două părţi: prima se intitulează „*Ora Veche*”, iar a doua „*Cântecul bradului*”. Deşi limbajul muzical este extrem de complex, plin de armonii moderne deosebite şi originale, structura arhitectonică se păstrează în tiparele clasice ale formei de sonată.

Lucrarea are la bază anumite vechi cântece populare româneşti şi diverse ritualuri păgâne: *ritualul mortului* cu cele douăsprezece jocuri obscene manifestate la priveghi, configurate în muzica autorului precum o modalitate de a crea o atmosferă specială şi originală; un *cântec de brad*, în partea a doua a sonatei, care se intonează, de obicei, dimineaţa şi care face parte din ceea ce Constantin Brăiloiu numea „*mort marriage*”[1], adică nunta mortului (dacă mortul este fecior sau fecioară), unde este adus bradul pe post de mire sau mireasă. La ritual participă chiar şi domnişoare de onoare numite „druşte”, ceea ce întăreşte şi mai mult ideea unui alai de nuntă. Evenimentul se petrece după ce priveghiul s-a încheiat. De asemenea, în scenariul părţii a doua, este inclusă şi furtuna din noaptea respectivă, compozitorul propunând nişte ritmuri foarte săltăreţe, ce sugerează discret acel şir de ritualuri păgâne de la capul mortului. De precizat este că, aceste ritualuri există încă de pe vremea dacilor şi doresc a simboliza puritatea celui mort şi convingerea dacilor că moartea este eliberare, ba chiar prilej de sărbătoare.

„***Ora veche***” reprezintă partea întâi a lucrăriii ce a fost detaşată de sonată şi publicată ca piesă independentă cu titlul „Die alte Stunde” la editura Gerig din **KÖLN** în anii ‘70. Întâi a apărut într-un caiet de piese româneşti îngrijit de către Alexandru Hrisanide, compoziţii care au fost ulterior cântate şi imprimate pe disc de către Alois Kontarski în primă audiţie. Această parte se inspiră dintr-un fragment de melodie arhetipală, reprezentând un pentatonic bitonic cu pendulare între *sol la si re mi* şi *mi sol la si re*, adică între două poziţii ale

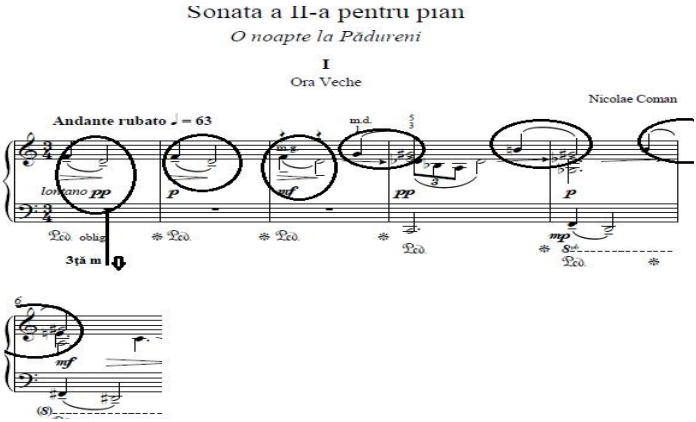
[1] Conform mărturiilor lui Nicolae Coman.

https://biblioteca-digitala.ro

pentatonicului, unul cu finalis-ul pe *sol* şi a doua poziţie cu finalis-ul pe *mi*. Un fel de pendulare între acordul *Sol* major şi acordul *mi* minor. Acestea sunt tipice pentru zona Bihorului, pentru Valea Almăjului până la Pădureni şi reprezintă melodii străvechi bazate pe pentatonic.

Concepută de compozitor ca un preludiu, partea I are la bază o celulă melodică simplă de terţă mică descendentă, prezentă încă din primele măsuri. Ea evocă bătăile ceasului şi constituie o introducere în atmosfera de elegie a întregii părţi . Indicaţia de *tempo* este „*Andante rubato*", măsura este de 3\4, unde pătrimea= 63:

Exemplul nr. 6, măs. 1-6



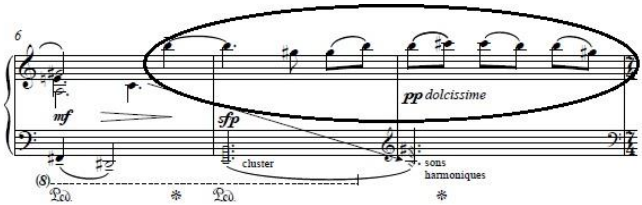
De asemenea este de remarcat notaţia precisă a pedalei, cu precizarea că e obligatorie. Nuanţa este notată distinct pentru fiecare segment metric: în prima măsură este „*pp*" însoţită de indicaţia „*lontano*" (tradus ca „*distant*", „*îndepărtat*"), a doua măsură *crescendo* către „*p*" şi „*mf*" în a treia măsură, pentru a se reîntoarce la „*pp*" în măsura 4, unde după ce acea celulă de ceas a fost prezentată monodic, va fi îmbogăţită cu apariţia celorlalte voci.

Tema reaminteşte de acel cântec pădurenesc ce l-a inspirat pe compozitor, fiind baza întregii constucţii a părţii I. Este adusă la măsurile 7-8, concepută pe baza unui pentatonic

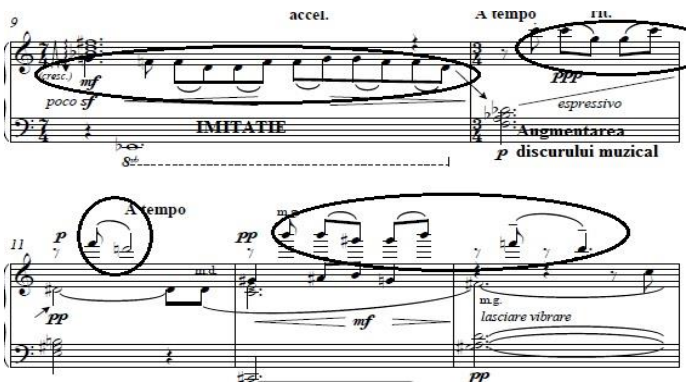
https://biblioteca-digitala.ro

şi se va augmenta cu un cu un al treilea sunet şi anume *do#*. Apare şi un „*mf*" ce va duce către „*sfp*" în măsurile 6-7, iar la apariţia celui de-al treilea sunet, *do#*, se va preciza indicaţia de „*pp dolcissime*", pentru a întări caracterul expresiv al pentatonicului. De asemenea, apar clustere la mâna stângă în măsurile 7-8.

Exemplul nr. 7, măs. 6-8



În măsura 9 se remarcă o imitaţie la vocea internă a ceea ce fusese expus anterior în măsurile 7-8 în *accelerando*. În măsura 10 se amplifică discursul la cvartă, revenindu-se la *tempo*, urmat brusc de *ritenuto* cu indicaţia de „*ppp espressivo*". Se observă că celula de terţă mică inferioară care imită ceasul este prezentă permanent în piesă, ca un motiv obsedant ce îmbracă diverse forme armonice.

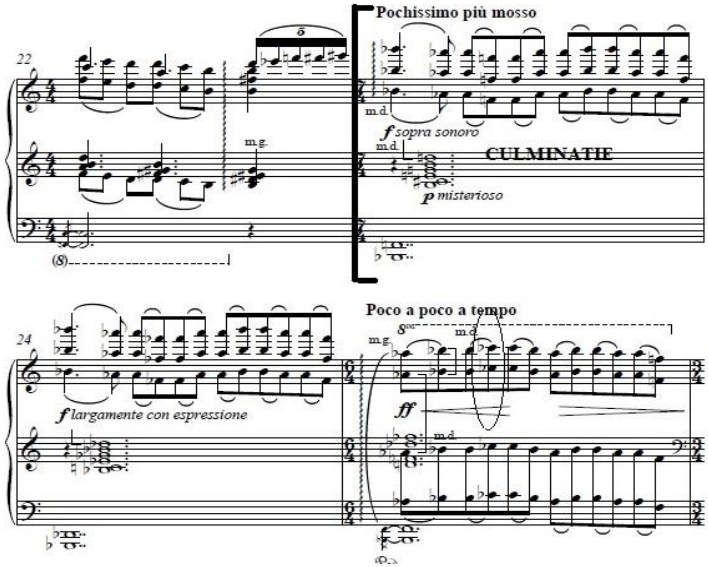
Exemplul nr. 8, măs. 9-13

La măsura 14 observăm indicaţia „*Un poco piu mosso*" şi „*delicato possibile*" în nuanţa „*ppp*". Celula de terţă mică descendentă apare în registrul mediu, la vocea internă. Pentatonicul se mută la bas unde apare secunda mică, la

https://biblioteca-digitala.ro

măsura 18, constituind celula faimoasă numită de Vieru *secundă mică terţă mică descendente*[1], tipică şi pentru numele Enescu sau pentru muzica balcanică în general.

Măsurile 21-22 pregătesc culminaţia de la măsura 23 ce va avea indicaţia „*Pochissimo piu mosso*”. Discursul muzical se amplifică sonor, devenind din ce în ce mai încărcat, fiind realizat prin aducerea temei principale în trei octave paralele la unison în nuanţa „*f*” cu indicaţia „*sopra sonoro*”, pe fundalul echilibrant al unor başi în registrul grav. La culminaţie, discursul este organizat pe 3 planuri muzicale, unde se regăseşte acelaşi semnal de terţă ce posedă la această tensiune, o nouă semnificaţie. În măsura 25 apare al patrulea sunet cu indicaţia „*Poco a poco a tempo*” în nuanţa „*ff*”. Este propus un joc interesant de dinamică *crescendo-decrescendo*. De asemenea, în întreaga primă parte avem măsuri alternative de 3/4, 6/4, 7/4 sau 4/4 prezente şi în culminaţie.

Exemplul nr. 9, măs. 22-25

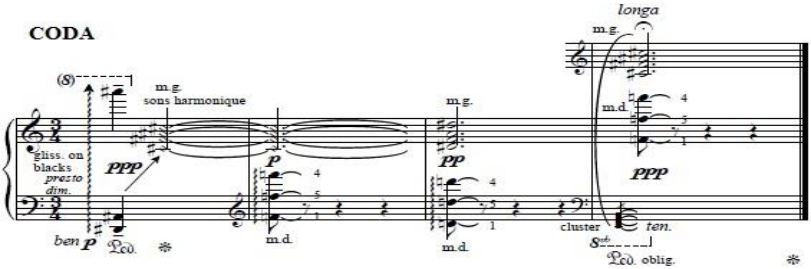


[1] Conform afirmaţiilor lui Nicolae Coman.

https://biblioteca-digitala.ro

Coroana de la măsura 26 separă secţiunea mediană de revenirea la atmosfera de linişte şi nostalgie de la început. La măsura 27 reapare celula simplă de terţă mică inferioară, iar la bas un cluster însoţit de menţiunea „*lasciare vibrare*”, „*sons harmoniques*” în nuanţa „*pp dolcissime*”. Discursul muzical este prelungit şi augmentat. Apare un *glissando* pe clapele negre la măsura 37, întreaga parte încheindu-se cu o codă unde se regăsesc octave arpegiate la mâna dreaptă şi acorduri la stânga, ca sunetele unor clopote ce se sting treptat, nuanţa fiind „*ppp*”.

Exemplul nr. 10, măs. 37-40

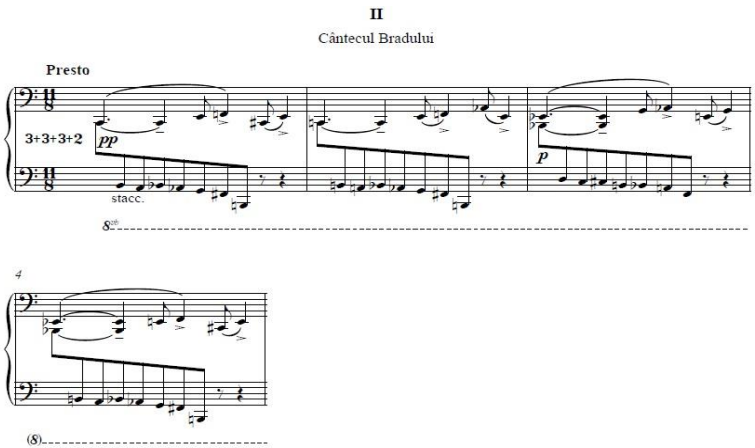


Întreaga primă parte reprezintă un proces variaţional pe o celulă de terţă mică descendentă. Are o formă deschisă, desfăşurată. Variaţia se produce pe o celulă care e plimbată prin diferite registre cu diverse armonii şi care anunţă, de fapt, tema a doua din forma de sonată prezentă în partea a doua, care reliefează propriu-zis scena nopţii la Pădureni. Această temă a doua constituie o melodie doinită autentică, un pentatonic bitonic cu cadenţe frazelor la terţă mică descendentă, ca şi bătaia ceasului.

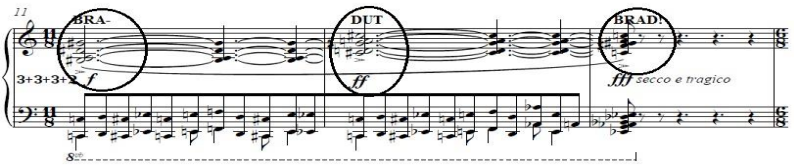
Partea a doua este intitulată „***Cântecul bradului***” având o formă de sonată cu cele două teme provenite din melodiile unor cântece arhaice. Prima reaminteşte de cântecul bradului „Brăduţ-brad”, iar a doua, o temă extrem de veche pădurenească cu primul vers „*Peste toate satele, e senin ca laptele*”, lentă, cu caracter liric. Ca *tempo* propus regăsim indicaţia „*Presto*” cu măsura de 11/8 (3+3+3+2).

https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul nr. 11, măs. 1-4

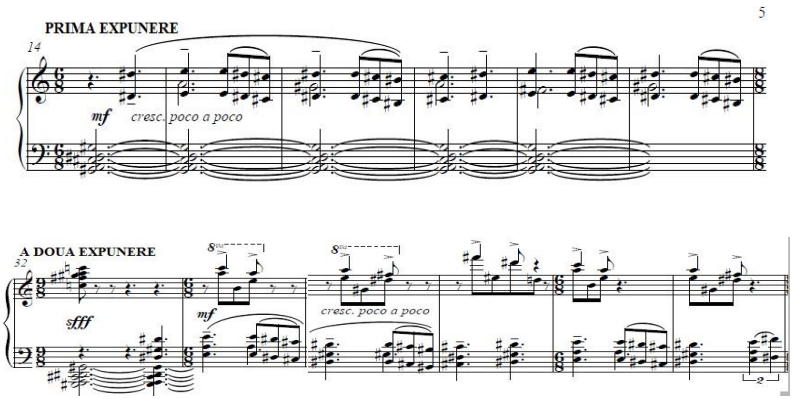


În introducere se prezintă un motiv modal cu acompaniament ostinato în registrul grav, în staccato, motiv caracteristic pentru toată partea a II-a. Prima frază cu cele două motive asemănătoare sunt expuse în nuanţele „*pp*” şi „*p*”. În măsura 5 va apărea o celulă ce revine pe parcursul lucrării ca un leitmotiv, denumit motivul furtunii. Desigur, el va fi prezentat sub diferite maniere, având multiple semnificaţii. Această frază începută la măsura 5 conduce prin amplificarea discursului muzical la prezentarea primei teme din partea a doua a sonatei, celebra temă a bradului, cântec din repertoriul folcloric mortuar. Chiar şi indicaţia dinamică „*molto crescendo*”, precum şi accentele prezente oferă muzicii un caracter tensionant şi misterios. Tema e adusă în „*fff, secco e tragico*”

Exemplul nr. 12, măs. 11-13

https://biblioteca-digitala.ro

Imediat după expunerea temei, compozitorul introduce în discursul muzical într-o manieră discretă motivul *Dies Irae*. După prezentarea temei întâi apare o secţiune de legătură între temele principale ale părţii, prezentând sub diverse înfăţişări melodico-armonice leitmotiv-ul prezent la început. Astfel, se observă de la măsura 20 că mâna stângă prezintă citatul în octave, urmând să se mute la mâna dreaptă. Este o atmosferă de tensiune permanentă. De asemenea, măsurile se schimbă rapid. Dacă la măsura 14 aveam 6/8, la măsura 20 avem 8/8, la măsura 21 10/8, la măsura 24 11/8 ajungând până la 15/8 la măsura 26. Se readuce la măsurile 33-34 motivul Dies Irae, de data aceasta la mâna stângă, sugerând o atmosferă mult mai încordată decât la prima expunere a acestuia.

Exemplul nr. 13, măs. 14-19, 32-37



Tensiunea discursului muzical prezent în a doua expunere menţionată mai sus este întărită şi de o formulă descendentă prezentată în octave la unison la ambele mâini la măsurile 40-43, având la bază motivul celulei generatoare, transpus pe diferite trepte. Se poate spune că o idee a punţii apare la măsura 44 ce are la bază materialul sonor al aceluiaşi motiv. Acesta susţine atmosfera de nelinişte prin citarea celulei pe diferite trepte. Tot discursul muzical al punţii este prezentat

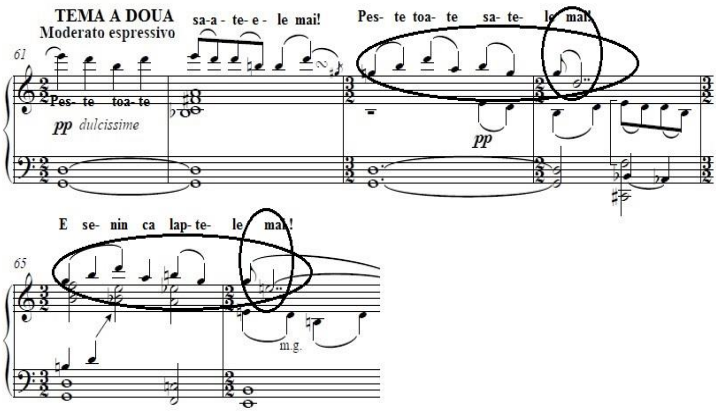
https://biblioteca-digitala.ro

în diverse ipostaze, iar ţesătura muzicală este destrămată în multiple game modale ascendente, concise, rapide, ce se vor termina în suspensia unor pauze. Începe în nuanţa *piano* cu indicaţia „*crescendo poco a poco*” ajungând la măsura 55 la forte urmat de un piano subito şi *crescendo* împreună cu *accelerando poco a poco*. La măsura 56 apare un „*cédez*” şi *decrescendo*, iar măsura 60 pregăteşte prin *poco ritenuto* şi „*quasi campane*” apariţia temei a doua, într-o atmosferă liniştită, de feerie.

Această melodie a temei a doua e armonizată de două ori, odată în expoziţie şi odată în repriză, bazându-se pe textul „*Peste toate satele, E senin ca laptele, Numai peste satul meu, E buraică şi nor greu*”.

Tema e citată aproape identic în maniera în care se cântă în zona Pădureni, doar că melodia originală se deosebeşte prin faptul că se cântă cu mult mai multe ornamente, stilizând melodia prin reducerea acestora. Se remarcă la măsura 61, cu textul „*Peste toate satele măi, Peste toate satele măi, E senin ca laptele măi*”.

Exemplul nr. 14, măs. 61-66



https://biblioteca-digitala.ro

După ce se anunţă toată furtuna şi expunerea cântecului bradului, cu tema muzicală „*Brăduţ brad*” apare tema a doua care este un alt arhetip[1] pentatonic străvechi care apare, ca orice melodie folclorică, în circulaţie pe mai multe texte.[2] El propune o pendulare între un *Sol* major şi *mi* minor. Dacă prima expunere lăsă impresia unui *Sol* major (impropriu spus Sol major, pentru că întregul muzical este pentatonic), finalul ideii muzicale sugerează tonalitatea *mi* minor.

Imediat după ce se expune această temă, ea reapare în măsura 66, la mâna stângă, în registrul mediu. Va fi reluată la măsura 69 pentru a treia oară şi amplificată, cu indicaţia de „*pp lontano scintillando*”, în registrul acut. Ea este prelucrată în următoarele măsuri, atmosfera devenind din ce în ce mai agitată. Împreună cu tema prelucrată prezentă în octave, se poate observa de la măsura 72 prezenţa unor acorduri arpegiate la mâna stângă. Această atmosferă tensionată este destrămată, la măsura 78, de o gamă trilată ascendentă rapidă, în *ppp* „*quasi glissando volando*”, ce va aduce expunerea pentru ultima dată într-o nuanţă specială „*pppp*” în registrul acut. Încheierea expoziţiei se realizează pe un *glissando p*e clapele negre ale pianului şi un *sforzando subito* cu cele două mâini la extremele registrelor respective ce „distruge” atmosfera secţiunii precedente aducând dezvoltarea la măsura 89 în „*Presto*” în măsura de 8/8.

Este reprezentată scena unei nopţi de sabat şi dansul ritualic, cu ritmuri stranii şi pregnante. Dezvoltarea este bazată, în principal, pe elementele din materialul leitmotiv-ului, la care se adaugă această ritmică deosebit de pregnantă şi caracterul ostinat.

Peste acest ritm, care este, de fapt, unul aksak, ce combină măsuri de 7/8 alternate cu 8/8, apar la mâna dreaptă

---

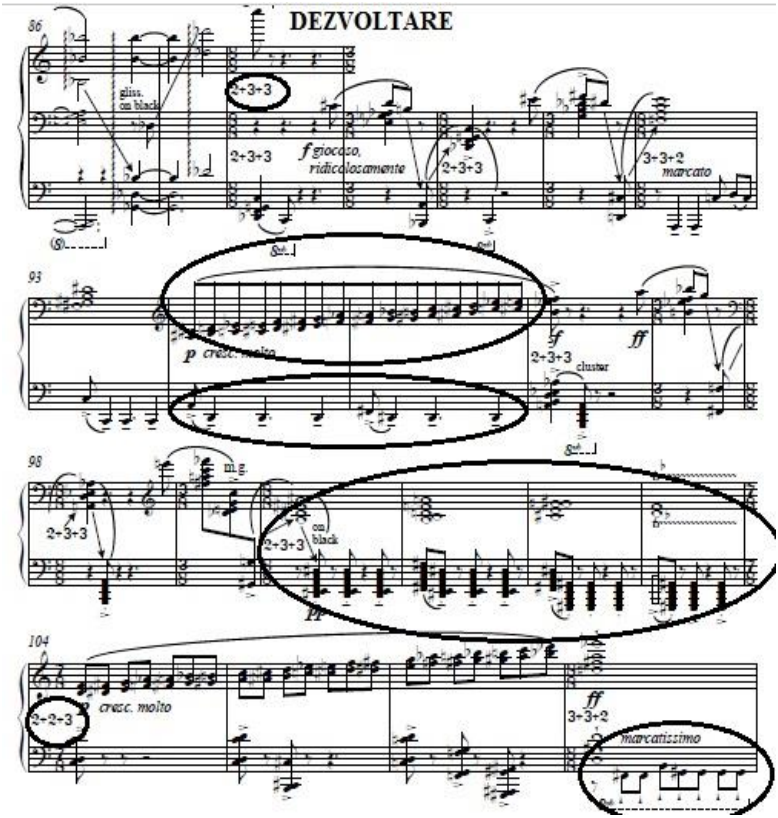
[1] De fapt, întreaga parte a doua este structurată pe aceste două arhetipuri melodice: primul este al cântecului străvechi de „*Brad brăduţ brad*” şi al doilea este un pentatonic specific în Valea Almăjului, zonei Bihor, dar şi zonei Pădureni.

[2] Unul din ele fiind „*Peste toate satele, e senin ca laptele*”.

https://biblioteca-digitala.ro

game cromatice ascendente expuse în terţe sau cvarte, care cer o tehnică pianistică foarte dezvoltată, fiind dificil de realizat expresiv. Importanţa parametrului ritimic este esenţială în această dezvoltare.

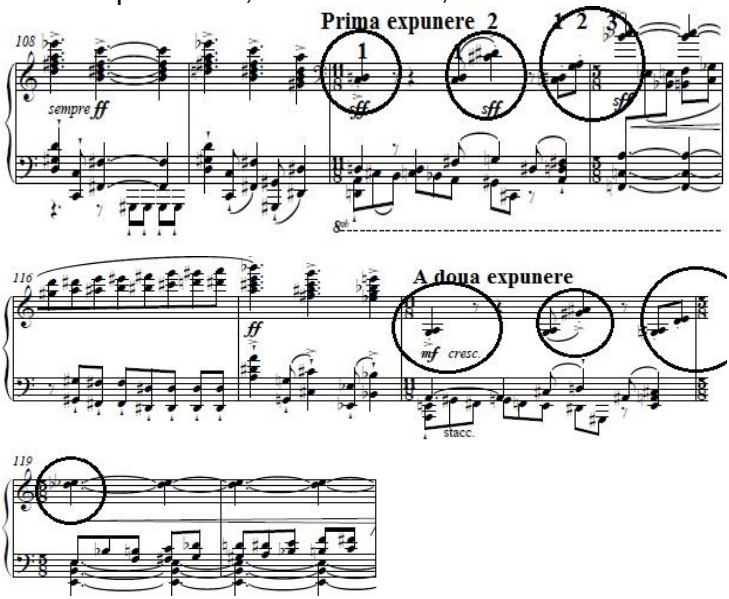
Exemplul nr. 15, măs. 86-107



La măsura 110 apare motivul muzical ce sugerează fulgerul sau trăznetul. El va fi reluat în măsurile 118-119.

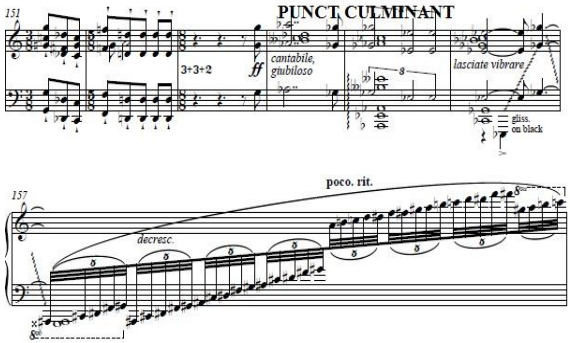
https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul nr. 16, măs. 108-111, 116-120



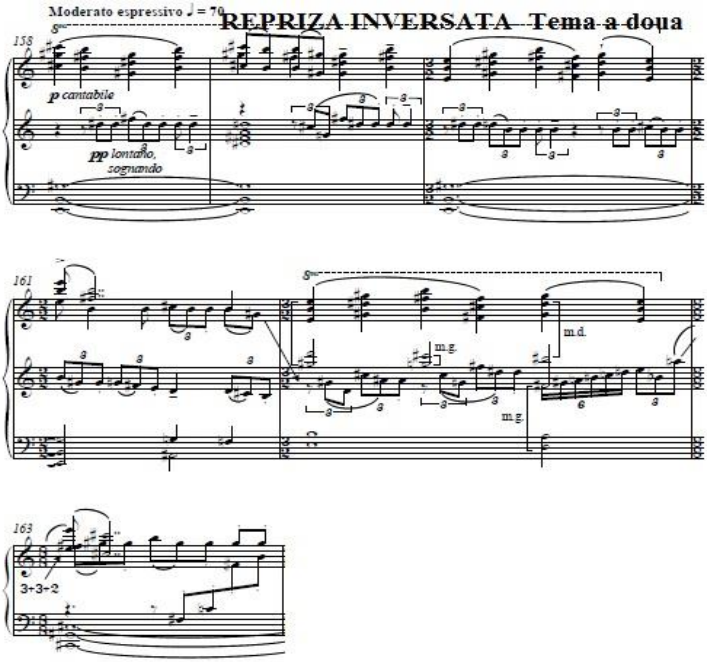
Toată vremea lanţul de terţe sau cvarte se suprapune pe melodia de la mâna stângă, ducând la o culminaţie structurată pe ritmul furtunii. Punctul de maximă tensiune apare tocmai la măsura 154 cu indicaţia „*cantabile giubiloso*”, urmat de o gamă modală ascendentă, ca un efect de *glissando*, cu rol de a se îndepărta de atmosfera dezvoltării ce se încheie apoteotic, pregătind repriza. Se prezintă în discant tema muzicală.

Exemplul nr. 17, măs. 151-157



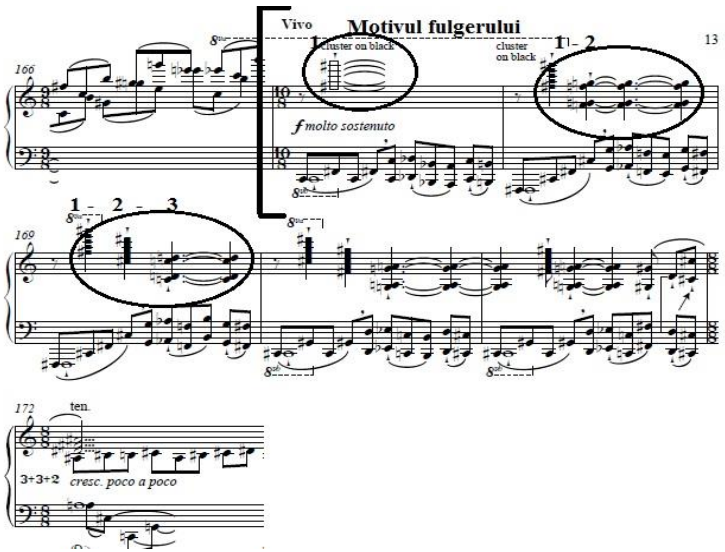
https://biblioteca-digitala.ro

Repriza apare la măsura 158. Se remarcă iscusinţa compozitorului, care alege să apeleze la tehnica reprizei inversate, adică aducerea temei a doua înaintea temei I. Această temă a doua reaminteşte aceeaşi melodie „*Peste toate satele e senin ca laptele*”, dar îmbogăţită armonic, astfel că discursul sonor e adus pe trei planuri. Compozitorul consideră că acest moment muzical reprezintă una dintre cele mai frumoase armonizări de pentatonic din toată creaţia sa. Ceea ce face specială această repriză este readucerea atmosferei liniştite a temei a doua în *tempo* „*Moderato espressivo*” (unde pătrimea = 70). În cazul în care repriza ar fi fost adusă conform tiparului clasic, atunci starea de tensiune din dezvoltare s-ar fi prelungit prin aducerea temei I tot într-un ritm alert. Însă, după atmosfera dezlănţuită a dezvoltării, prezentarea temei a doua pare fi nu un iscusit procedeu de tehnică componistică, ci o dovadă a unui dezvoltat simţ al echillibrului în muzică.

Exemplul nr. 18, măs. 158-163

https://biblioteca-digitala.ro

Reapare motivul fulgerului la măsura 167 care este dezvoltat. Putem considera că este un fel de punte care conduce către tema I ce apare în oglindă, inversată. În repriză această punte are o întindere mai restrânsă decât în expoziţie, bazată pe citatul leitmotiv-ului prezentat în octave la mâna stângă peste care apare motivul fulgerului expus anterior la măsura 109, sub o altă înfăţişare melodică cu indicaţia „*Vivo*” în nuanţa „*f molto sostenuto*”.

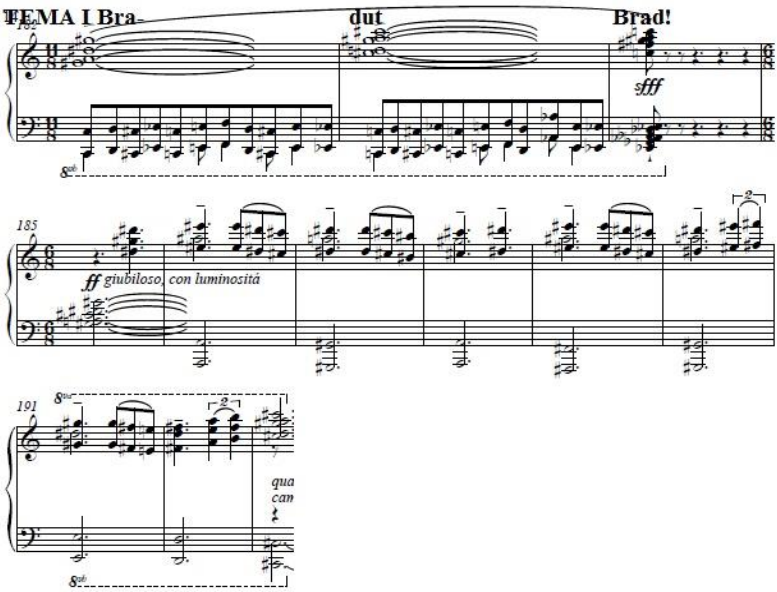
Exemplul nr. 19, măs. 166-172



Tema I este prezentă la măsura 182. Dacă în expoziţie cântecul bradului era adus sub forma unui veşmânt armonic minor, acum cântecul este majorizat, aşa cum se poate observa de la măsura 185 în „*ff giubiloso, con luminosita*”. Altfel spus, mâna stângă acompaniază această temă „*Brăduţ brad*”, aducând motivul integral al celulei germinative, iar după această expunere, vom regăsi motivul „*Dies Irae*” sub o formă senină, luminoasă.

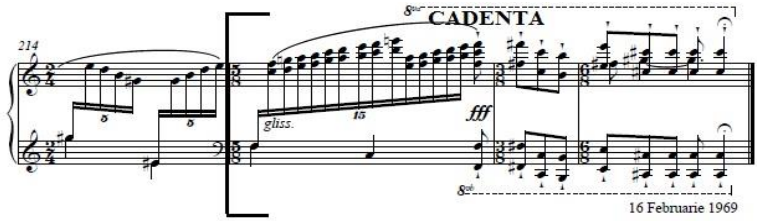
https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul nr. 20, măs. 182-193



După expunerea temei I se remercă prezenţa codei în acelaşi ritm alert. Ea este construită pe elementele specifice secţiunii dezvoltătoare. Finalul se realizează pe sonorităţi de clopot cu cadenţa din ultimele două măsuri, dedusă din motivul furtunii de la început, leitmotiv expus în octave la ambele mâini în registrele extreme ale pianului cu nuanţa „*fff*”. E momentul care anunţă încheirea ritualului şi venirea dimineaţii.

Exemplul nr. 21, măs. 214-217



https://biblioteca-digitala.ro

În concluzie, *Sonata a doua pentru pian* de Nicolae Coman este o sonată specială, unică prin limbajul ei armonic extrem de sofisticat şi prin structura ei melodică bazată pe cele două arhetipuri folclorice din ţinutul Pădureni, zona Hunedoara. Este o sonată ce îi solicită interpretului o tehnică foarte avansată, precum şi o măiestrită stăpânire a dozărilor sonore. De asemenea, pianistul trebuie să creeze o atmosferă de tensiune, găsindu-şi apoi liniştea în momente expresive ale unor teme folclorice stilizate într-o manieră originală. Forma clară, armoniile tipice limbajului modern de secol XX, linii melodice cantabile şi expresive ce alternează cu motive şi celule muzicale scurte, ferme, pregnante ce devin leitmotive, folosirea unor procedee muzicale speciale (*glissando*-uri, clustere, etc.), pasaje pianistice de virtuozitate dificil de realizat tehnic, dinamica şi agogica extrem de variată şi rafinată, toate acestea şi multe alte aspecte fac din *Sonata a doua* de Nicolae Coman o lucrare de maximă importanţă din repertoriul pianistic românesc din a doua jumătate a secolului XX.

Bibliografie

Volume:

Anghel Irinel, *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a II-a jumătate a secolului XX*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1997.

Celibidache Sergiu, *Despre fenomenologia muzicală,* traducere de Anca Fronescu Editura Spandugino, București, 2012.

Coman Lavinia, *Pianistica modernă*, Ed. U.N.M.B, Bucureşti, 2006.

Cosma Viorel, *Muzicieni din România-lexicon*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 2006.

Sandu-Dediu Valentina, *Alegeri, atitudini, afecte*, Despre stil şi retorică în muzică, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2013.

Sandu-Dediu Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2002.

https://biblioteca-digitala.ro

Sandu-Dediu Valentina, *Muzica nouă între modern şi postmodern*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 2004.

Teodorescu-Ciocănea Livia, *Curente de gândire muzicală în secolele XX şi XXI*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 2015.

Teodorescu-Ciocănea Livia, *Tratat de forme şi analize muzicale*, Ed. Grafoart, Bucureşti, 2014.

Vieru Anatol, *Cartea modurilor,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1980.

Vieru Anatol, *Cuvinte despre sunete*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1994.

Articole:

Sandu-Dediu Valentina, *Nicolae Coman: repere stilistice ale creației de lied*, în "Muzica", București, 1/1996.

Frăţilă Andra, *Nicolae Coman la ceas aniversar,* în Revista „Actualitatea Muzicală", nr. 5/2016.

Partituri:

Coman Lavinia (ed.), *Piese pentru compozitori români, Vol. 1,* Bucureşti, 1988.

Coman Nicolae, *Sonata a doua pentru pian,* ms., Bucureşti, 1969.

SUMMARY

Ana Maria Ioan

Structure and style in Nicolae Coman's piano works. Case study: „The little piano" and „The 2nd Sonata"

Tudor Ciortea stated, in one of his radio-tv shows, about Nicolae Coman (1936-2016), the following: "Amongst all young composers (…) he knows how to overtake the essence of poetry and put it in music in a straight and simple manner, without parade or sound congestions." (February 1979). Nicolae Coman was a complex composer, always preoccupied with the perfect

https://biblioteca-digitala.ro

fusion between music and poetry. His special attention for the melody is obvious not only in his songs but also in his piano works.

Nicolae Coman was, for a while, under the influence of great 20th century composers like Skriabin, Bartók or Messiaen, but he soon built his own original musical Universe, where one can notice a subtle fusion between the horizontal level of the melody and the vertical level of harmony. He creates a language of his own and he uses it all throughout his works, under the title of *absolute-chromatic system.* He is also under the influence of traditional music and the surprising world of musical modes. Harmony is very important for him, as it is sophisticated and complex. His works are a true statement of a national affiliation, continuing the glorious tradition of Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu or Tudor Ciortea. All these style features are also present in his piano works, from which I analyzed “The little piano” and “The 2nd Sonata”.

https://biblioteca-digitala.ro

"GRĂDINI SONORE"
ESEURI

(III)[1]

Alegoria iubirii fatale în opera *Castelul prințului Barbă-Albastră* de Béla Bartók

Maria Isabela Nica

„voi usca lacrimile zidurilor cu buzele mele!
voi încălzi castelul cu trupul meu viu!"[2]

Aproape întreg repertoriul destinat teatrului liric are ca factor generator iubirea. Tratată cu speranță, înverșunare, patos sau umor, tema iubirii pare să ofere cadrul perfect pentru desfășurarea dramatică. Repertoriul liric al secolului XX cuprinde la rândul lui numeroși compozitori care au ales acest subiect în operele lor: Claude Debussy, Béla Bartók, Alban Berg. Urmărind acest filon, *Castelul prințului Barbă-Albastră* este singura operă compusă de Béla Bartók, pe un libret scris de Béla Balázs. E o poveste susceptibilă de lecturi multiple, a

[1] Text prezentat în cadrul Simpozionului „Grădina Vorbelor" coordonat de muzicologul Vlad Văidean, ce a deschis ediția a 15-a a Festivalului Internațional de Muzică Contemporană MERIDIAN – „Grădini Sonore". Director artistic: Diana Rotaru

[2] Cuvintele Judithei adresate lui Barbă-Albastră: „I shall dry weeping flagstones, With my own lips they shall be dried. I shall warm this icy marble, Warm it with my living body.", Béla Balázs, Béla Bartók, *Bluebeard's Castle*, English version by Christopher Hassall, Universal Edition, Austria, 1963, pp. 17-18.

https://biblioteca-digitala.ro

cărei primă formă scrisă se datorează celebrului autor de povești, Charles Perrault. Din primă instanță poate fi deci observată combinarea a două elemente – dragostea și basmul – care ne vor purta, inevitabil, către moarte. Dar să pornim această istorie în trepte progresive.

Văzută de unii ca o poveste inventată de Perrault fără trimiteri evidente la alte basme de proveniență folclorică, *Barbă-Albastră* tratează o temă destul de răspândită: aceea a iubirii fatale, un tip de iubire care duce la gesturi extreme izvorâte din dorința de stăpânire, de dominare, de afirmare a trăsăturilor egoiste. Din cauza incapacității de a manifesta sincer și nevinovat iubirea, este preferată, în locul idealizării acesteia, moartea sentimentului. Tipicul cu care ne familiarizaseră basmele dispare aici. Nu ne mai este oferit, aparent, nimic magic: nici o baghetă, nici un căpcăun, nici un Făt-Frumos sau prinț transformat în broască râioasă, care să înfrunte tot felul de obstacole pentru a-și găsi aleasa inimii și a trăi până la adânci bătrâneți alături de ea o iubire perfectă, ideală. În basmul său, Perrault ne prezintă o altfel de poveste, una teribilă despre sânge și moarte; ar putea fi considerată, de fapt, o incursiune într-o modalitate mai veridică a iubirii, fără finaluri fericite, în care consumarea celuilalt până la esență dezvăluie toxicitatea unei relații inegale[1].

Basmul obișnuit familiarizează conștiința cu finalurile fericite ale poveștilor de iubire. Însă în cazul temutului Barbă-Albastră, aspectul expresionist al desfășurării evenimentelor face imposibilă varianta unui deznodământ fericit. Până la finalul basmului, personajul lui Perrault nu se transformă, ci

[1] Vezi Charles Perrault, *The Fairy Tales of Charles Perrault*, Wisehouse Classics, Ballingslöv, 2016. Pentru interpretarea semnificațiilor basmului, vezi Klára Móricz, „Bartók, Balázs, and *Bluebeard*: Questions of Text and Context", în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2000, pp. 466-474, https://www.jstor.org/stable/902613, accesat: 16.10.2019; Elliott Antokoletz, „Musical Symbolism in Bartók's "Bluebeard": Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious", în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2006, pp. 279-291, https://www.jstor.org/stable/25598261, accesat: 16.10.2019.

https://biblioteca-digitala.ro

rămâne personajul negativ al poveștii, cu o înfățișare respingătoare, aproape înspăimântătoare (din cauza bărbii sale albastre), lipsit de orice calități ideale care să-l califice drept preferat pentru titlul de ales al inimii fetelor nemăritate. Și totuși, în ciuda urâțeniei sale, ajunge să aibă șapte soții, nu datorită farmecului, ci datorită averii și titlului de prinț. Acestea devin elementele fantastice cu care ademenește și convinge tinerele să-i devină soții. Pe primele șase le omoară și le închide într-una din camerele castelului său întunecat, sanctuarul iubirii sale malefice. A șaptea soție apare în viața sa jucând mai degrabă rolul justițiarei decât pe acela al unei soții supuse: împinsă de curiozitatea de a afla ce se ascunde în castelul soțului, ea descoperă în lipsa lui primele șase soții ucise. Aflându-se în pericolul de a fi la rândul ei omorâtă, ea este salvată de frații ei; aceștia joacă rolul de vendete, căci în cele din urmă îl ucid pe maleficul Barbă-Albastră, răzbunând astfel nevinovăția celor șase femei.

Deși sinistru în conținut, basmul lui Barbă-Albastră devine sursă de inspirație pentru multe opere literare și muzicale, în special de sorginte romantică târzie. Însă tema a fost frecvent reluată încă din 1789. Printre cei care au tratat-o se numără romanticul german Ludwig Tieck, care publică în 1797 nuvela cu titlul *Ritter Blaubart*[1]. În 1866 se pune în scenă la Paris opera bufă *Barbe-bleue*, a lui Jacques Offenbach[2]. În 1902, viitorul laureat al premiului Nobel, Maurice Maeterlinck, publică drama lirică *Ariane et Barbe bleue*[3], pe care Paul Dukas o va transforma în operă în trei acte în 1907[4]. Doi ani mai

---

[1] „*Ludwig Tieck", în Encyclopaedia Britannica,* https://www.britannica.com/topic/Phantasus-by-Tieck, *accesat: 18.10.2019.*

[2] Claude Dufresne, „Barbe-Bleue: les tourbillons de sa création", programme book for *Barbe-Bleue*, Opéra du Rhin, 1996, p. 91-94.

[3] Lynn R. Wilkinson, Leon Sachs, „Maurice Maeterlinck", în *Dictionary of Literary Biography, Vol. 331: Nobel Prize Laureates in Literature Part 3*, Thomson Gale-Cengage Learning, Detroit, 2007, pp. 92, 108.

[4] Manuela Schwartz, G. W. Hopkins, „Paul Dukas", Grove Dictionary Online, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/, accesat: 18.10.2019.

https://biblioteca-digitala.ro

târziu, Anatole France, un alt laureat al premiului Nobel, publică nuvela *Les sept femmes de la Barbe Bleue*[1]. În fine, în 1911, Béla Balázs scrie scenariul *A kékszakállú herceg vára*[2], după care, în acelaşi an, Béla Bartók compune opera într-un act cu același nume[3].

De ce devine basmul *Barbă-Albastră* o sursă de inspirație pentru mulți dintre scriitorii și muzicienii vremii, printre care și Balázs și Bartók? Tocmai datorită faptului că, în ciuda simplității aparente a subiectului, basmul acesta este plin de semnificații alegorice și poate fi interpretat în numeroase feluri. „Alegoria iubirii văzută în multele sale ipostaze devine tema centrală a operelor acestora”[4]. Temele iubirii, morții, singurătății, violenței sunt abordate și în libretul lui Balázs, dar într-o manieră diferită de cea a predecesorilor săi, păstrând într-o foarte mică măsură și câteva idei din variantele anterioare. În varianta Balázs-Bartók, Barbă-Albastră nu e nici criminalul feroce al legendei franceze, nici figura burlescă a lui Offenbach, ci mai curând o prezență de coloratură simbolic-existenţialistă. Libretul lui Balázs păstrează ca sursă de bază basmul lui Charles Perrault, dar schimbă destinul personajelor sale,

---

[1] „Anatole France”, Encyclopaedia Britannica, https://www.britannica.com/biography/Anatole-France, accesat: 20.10.2019.

[2] Limba originală a libretului lui Béla Balázs este maghiara, versiunea în limba engleză este semnată de Christopher Hassall. Vezi Béla Balázs, Béla Bartók, *Bluebeard's Castle*, English version by Christopher Hassall, Universal Edition, Austria, 1963. De asemenea, „Béla Balázs”, Encyclopaedia Britannica, https://www.britannica.com/biography/Bela-Balazs, accesat: 19.10.2019.

[3] Opera a fost pusă în scenă pentru prima oară la data de 24 mai 1918, la Budapesta, sub bagheta lui Deszö Zador, în interpretarea sopranei Olga Hazelbeck şi a baritonului Oszkar Kalman. Vezi „Bluebeard's Castle”, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Bluebeard%27s_Castle, accesat: 10.10.2019.

[4] Judit Frigyesi în „Bartók's Place in Cultural History”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2000, p. 459, https://www.jstor.org/stable/90261, accesat: 16.10.2019.

https://biblioteca-digitala.ro

preferând să preia din drama lirică a lui Maurice Maeterlinck, *Ariane et Barbe Bleue*, ideea că fostele soții rămân în viață, captive în castelul său. Ultima soție, aici pe nume Judith, pare a juca acum rolul unei prezențe naive și pure care dorește să lase soarele să strălucească în castelul lui Barbă-Albastră. Pe lângă acestea, nota originală a libretului este întreținută și de imaginea mai umană a lui Barbă-Albastră. Pentru prima oară el nu mai este un monstru feroce, ci se comportă mai generos, mai tandru, ajungând să cedeze, aparent cu ușurință, rugăciunilor lui Judith de a o lăsa să vadă toate încăperile castelului său, inclusiv pe cea interzisă. Chiar și finalul basmului se arată mai iertător cu Barbă-Albastră, căci acum acesta nu mai este pedepsit, umilit și învins, ca în basmul lui Perrault, nici de către autor, nici de către frații soției sale. La Balàzs, nimeni nu câștigă, niciunul dintre protagoniști, nici dragostea, nici cuplul. După ce reușește să deschidă și ultima ușă, Judith se alătură fostelor soții ale lui Barbă-Albastră, rămânând și ea în viață, dar captivă în ultima cameră din castel, încheind astfel cercul nefericit al faptelor lui Barbă-Albastră, care se izolează în singurătate, nefericire și întuneric, așteptându-și următoarea victimă. Fericirea dorită de prinț nu se împlinește însă nici acum, în varianta lui Balázs, căci va rămâne singur „și va fi mereu noapte”[1].

Pătrunderea în castelul lui Barbă-Albastră nu se face însă prea devreme, așa cum ne-am fi așteptat. Bartók se folosește de Prolog pentru a prelungi suspansul descoperirii spațiului și personajelor, utilizând acest artificiu al teatrului antic ca modalitate de a anticipa evenimentele și de a intra în contact direct cu publicul. Prologul este recitat fără a fi însoțit de un fundal muzical (rare sunt însă înregistrările în care prologul e recitat fără acompaniamentul orchestral), după ridicarea cortinei, când ni se permite accesul în universul misterios al

[1] La finalul operei, cuvintele lui Barbă Albastră sunt: „Henceforth all shall be darkness... darkness... darkness”, urmate de indicația scenică: „The stage is slowly plunged into total darkness, blotting Bluebeard from sight”. Vezi Béla Balázs, Béla Bartók, *Bluebeard's Castle*, pp. 173-174.

https://biblioteca-digitala.ro

prințului. Scena se transformă „într-un hol mare circular în stil gotic”[1] – un cadru sumbru, în care Barbă-Albastră și Judith „își fac apariția în capul scărilor”[2].

Deşi plină de metafore şi simboluri, de la bun început povestea ne ancorează psihologic în starea de fapt: „suntem aici şi acum”[3], îi spune Barbă-Albastră iubitei lui. Aceasta este prima oară când Judith vede castelul soțului ei, un castel misterios, cu șapte uși ferecate, șapte uși simbol, în spatele cărora se ascund secrete de nebănuit. Simțindu-i frica, Barbă-Albastră îi aminteşte mereu Judithei că este liberă, că încă se mai poate întoarce în lumea celor de sus. Curiozitatea rămâne însă pentru Judith tentaţia supremă.

Coborârea în castel poate fi asemănată unei descinderi în infern, într-un tărâm rece, al tăcerii şi al lacrimilor, unde nu pătrunde niciodată lumina soarelui. Aparent, femeii îi e acordată libertate deplină, aducându-se astfel în prim-plan responsabilitatea alegerii. Barbă-Albastră îi oferă Judithei ocazia de a se răzgândi, întrebând-o obsesiv, cu fiecare reamintire a trecutului ei luminos: „Dragă Judith? Îți este frică?”[4]. Judith pornește însă la drum ca o eroină romantică, înfocată de propria pasiune, cu încredere oarbă în propriile puteri: „voi usca lacrimile zidurilor cu buzele mele”[5], „voi încălzi castelul cu trupul meu viu!”[6]. Ea spune: „nu vreau soare, nu

[1] „It is a vast, circular, Gothic hall”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 2.
[2] „Suddenly the small iron door at the head of the stairs is flung wide, and in the dazzling white opening appear the black, silhouetted figures of Bluebeard and Judith.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 3.
[3] „Here we are now.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 3.
[4] „Dearest Judith, are you frightened?”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 6.
[5] „I shall dry weeping flagstones, with my own lips they shall be dried.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, pp. 17-18.
[6] „I shall warm this icy marble, Warm it with my living body.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro

vreau trandafiri”[1], și se supune de bunăvoie fascinației sumbre a castelului.

Urmărind-o pe Judith, putem observa că chiar şi atunci când este animată de intenţii nobile, iubirea poate aluneca în jocul puterii. Judith descuie pe rând camera de tortură, a armelor, a aurului, descoperind astfel cruzimea, dar şi curajul, bogăţia lui Barbă-Albastră. În fiecare din ele regăsește însă și urme de sânge, elementul-simbol ce bântuie fiecare încăpere. Începând cu a patra uşă, raportul de forţe se schimbă. Barbă-Albastră devine acum cel care îi cere Judithei să deschidă, să nu-i fie frică, simţind nevoia ca lumina să-i inunde castelul. Poate şi simbolic, a patra încăpere adăposteşte grădina secretă – „un paradis posibil, la jumătatea camerelor, la răscrucea drumului dintre iad şi rai”[2]. Pentru ca acest limb să existe, e necesar un singur lucru: „Judith, iubeşte-mă şi nu pune întrebări”[3]. A cincea ușă se deschide spre măreția regatului, cu „pajişti de mătase și păduri de catifea”[4]. Scena impresionantă este redată printr-o orchestrație amplă în care se împletesc instrumentele de percuţie, coardele şi orga. Judith e copleşită de ceea ce descoperă, e tentată să ceară mereu mai mult, fiindcă iubitul i se arată în măreţie, în frumuseţe, în bogăţie, chiar dacă în toate se amestecă simbolurile luminii şi sângelui, puritatea şi crima.

Ultimele două uşi trebuie să rămână închise. Aici intervine, narativ şi muzical, un punct de inflexiune interesant. Când Barbă-Albastră atinge coarda cea mai umană cu putinţă, Judith devine tiranică: „Nici o uşă să nu-mi rămână închisă mie!”[5]. Complet străină de viață și aparent învingătoare în acest

---

[1] „I no longer crave for daylight. Roses, sunshine, they are nothing.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 15.

[2] Elliott Antokoletz, „Musical Symbolism in Bartók's *Bluebeard*: Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious”, p. 281.

[3] „Judith, love me, ask no questions.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 97.

[4] „Silken meadows, velvet forests.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 103.

[5] „Not one of your great doors must stay shut fast against me.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 111.

https://biblioteca-digitala.ro

joc al forțelor, ea vrea totul și acum: „Deschide, deschide aceste două uși!”[1]. În spatele celei de-a șasea uși descoperă lacul alb al lacrimilor, o apă ambiguă și fantastică, regăsind și aici urme de sânge.

Judith e o femeie curajoasă, dar devine lacomă, paradoxal, chiar în bine; dragostea ei cedează, nu are puterea să-l salveze pe Barbă-Albastră, dimpotrivă, îl adânceşte şi mai mult în ceeea ce ştie el mai bine, în crimă, căci îi porunceşte: „Deschide pentru mine ultima ușă!”[2]. Aceasta le dezvăluie pe fostele sale soții ucise, purtând coroane pe cap și împodobite cu nestemate neprețuite. Judith le urmează celorlalte femei, păşeşte pragul celei de-a șaptea uși, care se închide după ea[3]. Dacă această poveste se termină nefast, e fiindcă iubirea, ca orice adevăr, ne scapă printre degete. Umbra sângelui covârşeşte lumina și fragilitatea speranţei.

Am reușit să parcurgem astfel în linii mari povestea operei, să semnalăm la nivel contextual prezența simbolurilor (între care sângele tronează de-a lungul întregii lucrări) și a replicilor-laitmotiv, surprinzând totodată și câteva trăsături de caracter ale personajelor. Dar ce se întâmplă la nivel muzical și formal? Stilul muzical al lui Bartók ar putea fi succint definit ca o „sinteză între esența spiritului neoclasic, utilizarea arhetipurilor modale, citatul folcloric și originalitatea incontestabilă a formei”[4]. Creația bartókiană a ilustrat câteva dintre cele mai

---

[1] „Open, open those two doorways”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 113.

[2] „Open for me the last of your doorways!”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 142.

[3] „Through the Seventh Door his former wives come forth. (...) They wear crowns on their heads and their bodies are ablaze with priceless gems”. „Judith goes the way of the other women, walking along the beam of moonlight toward the Seventh Door. She enters, and it closes after her.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, pp. 156, 171-172.

[4] Michael Russ, „Functions, Scales, Abstract Systems and Contextual Hierarchies in the Music of Bartók”, în *Music & Letters*, Vol. 75, No. 3, 1994, pp. 401-425, https://www.jstor.org/stable/737345, accesat: 16.10.2019.

https://biblioteca-digitala.ro

general valabile dualisme estetice: simetrie-asimetrie, particular-general, unitate-diversitate, libertate-rigoare, național-european, iar de-a lungul carierei s-a axat majoritar pe muzică instrumentală și orchestrală. În ceea ce privește creația de scenă, Bartók a fost un admirator al lui Debussy, dar în același timp a fost conștient de puterea dramatică ce radia în operele cu o abordare total diferită de cea a compozitorului impresionist, cum ar fi operele lui Wagner sau Strauss[1].

În *Castelul prințului Barbă-Albastră*, Bartók a reușit să suplinească lipsa multitudinii de personaje și a unui conflict dramatic prin această complexitate a actului creator. A reușit să echilibreze unitatea și diversitatea, sintetizând elementele personale și național-folclorice ale stilului său cu structurile clasice instrumentale, transmutând elementele folclorice într-o muzică bogat texturată și sofisticată. La nivelul ansamblului orchestral, Bartók păstrează dimensiunile standard; momentele în care se deschid fiecare dintre cele șapte uși ilustrează bogăția orchestrală a muzicii lui, conturând imagini sonore pregnante, diverse. Misterul fiecărei camere e tradus printr-un aranjament orchestral sugestiv, până la finalul culminant al operei, unde un imn funebru inundă ultima odaie, cea a soţiilor ucise.

Din punct de vedere formal, un plus mare de dramatism rezultă din structurarea operei într-un singur act, din faptul că întreaga acțiune e concentrată într-o singură oră de muzică, folosind doar două personaje și un singur cadru. Opera are formă de *quasi-rondo*, însă este de observat că ceea ce se întâmplă mai adânc la nivel formal este strâns legat de melodie, replici și simboluri.

Complexitatea gândirii lui Bartók reiese și din reflectarea la nivel muzical a modalității de așezare a porților. Astfel, a patra poartă, cea spre grădina secretă, este situată simetric,

[1] Gillies Malcolm, „Béla Bartók”, Grove Music Online, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040686, accesat: 16.10.2019.

https://biblioteca-digitala.ro

precedată și mai apoi urmată de câte trei porți. Este un posibil paradis, plasat la răscrucea dintre bine și rău, ce dobândește o calitate magică atât prin imaginile create, cât și prin faptul că aici muzica planează într-o atmosferă transcendentală. Am putea-o deci numi o poartă-cheie în schimbarea de atitudine a personajelor, căci începând din acest punct, Barbă-Albastră devine mai impunător, iar Judith din ce în ce mai sfioasă; liniile melodice ale lui Barbă-Albastră devine mai pregnante, în timp ce Judith rostește mai mult o declamație cântată.

Semnificativ e faptul că Judith găsește urme de sânge până și în acest loc feeric, așa că întreabă curioasă: „Al cui e sângele ce-ți udă grădina?”[1]. Barbă-Albastră ajunge să îi poruncească soției sale, din nou, pronunțând aceleași cuvinte laitmotivice: „Judith, iubește-mă, nu pune întrebări!”[2]. Un alt aspect important ar fi cadrul descris feeric „prin muzica unei armonii statice, presărate cu intervenții ale cornului și clarinetului, care prefigurează idiomul muzicii naturii”[3]: „ramurile încărcate de muguri se înghesuie să iasă prin deschizătura ușii. O lumină verde-albăstruie le învăluie. Această rază nouă de soare se întinde peste podea lângă celelalte”[4].

Cum poate fi privit, din perspectiva compozitorului, acest tablou? A existat un concept dublu al naturii, deosebind *natura naturans*, ceea ce creează sau forța creatoare, de *natura*

[1] „Who has bled to feed your garden?”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 96.

[2] „Judith, love me, ask no questions.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 97.

[3] „the music of a static harmony with scattered horn and clarinet calls prefigures the nature music idiom”. Maria Anna Harley, „*Natura naturans, natura naturata* and Bartók's Nature Music Idiom”, în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, p. 348, https://www.jstor.org/stable/902218, accesat: 16.10.2019.

[4] „Branches heavy with blossom crowd out through the aperture. They are suffused with a bluish-green light. This new beam of light stretches across the floor beside the others.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 81.

https://biblioteca-digitala.ro

naturata, ceea ce este creat sau lumea creată, care dezvăluie și simbolizează acțiunea Naturii[1].

Această pereche de termeni a fost adesea folosită în Evul Mediu și în Renaștere, reapărând mai apoi într-o formă dezvoltată în filozofia lui Baruch Spinoza, care a comparat *natura naturans* cu Dumnezeu și a împărțit *natura naturata* în universal și particular. Ulterior, această sofisticată diviziune tripartită propusă de Spinoza a fost simplificată de romantici, aceștia revenind la perechea inițială a celor două „naturi"[2].

Deși acești termeni nu apar în această formă în scrierile lui Bartók, numeroasele referiri pe care compozitorul le face la conceptul de Natură (scris astfel, cu majusculă) și la fenomenele naturale, dezvăluie faptul că îi era cunoscut acest concept al naturii ca forță creativă a vieții. De pildă, într-o scrisoare adresată lui Stefi Geyer, Bartók declara: „Pentru a putea lucra, trebuie să ai un zel pentru viață, adică un interes acut pentru universul viu. Trebuie să simți cu exaltare Treimea … Natura, Arta și Știința"[3].

În încercarea de a stabili o conexiune între toate aceste elemente, ne putem întreba în ce măsură concepția generală a operei se apropie și de studiul naturii? Poate fi considerată iubirea un aspect generic și motoric al naturii? Bazându-ne pe declarația antecitată, s-ar putea într-adevăr crede că Bartók nu s-a îndepărtat de organic, că el a perceput peisajele, copacii, florile, munții, întreaga mișcare universală, drept surse importante de inspirație. „Contextul idiomului muzicii naturii lui Bartók include o înțelegere a Naturii ca o atotcuprinzătoare, misterioasă înțelegere a vieții care pătrunde atât în lumea non-

[1] Vezi „natura naturans", în J. A. Simpson și E. S. C. Weinter (ed.), *The Oxford English Dictionary*, ediția a doua, Clarendon Press, Oxford, 1989, vol. 10.

[2] Harley, „*Natura naturans, natura naturata* and Bartók's Nature Music Idiom", p. 329.

[3] Béla Bartók, *Scrisori. Volumul I*, Ferenc László (ed.), traducere de Gemma Zinveliu, Editura Kriterion, București, 1976.

https://biblioteca-digitala.ro

umană a faunei și florei, cât și a domeniului culturii umane”[1]. Iată de ce așezarea simetrică a tabloului grădinii secrete cu siguranță nu a fost una întâmplătoare, mai ales dacă avem în vedere și renumitul perfecționism bartókian, care a determinat o atenție sporită în coordonarea tuturor aspectelor operei, de la nivel macro până la nivel micro, reușind astfel o fuziune armonioasă a muzicii cu simbolurile și mistica poveștii. Astfel, că e vorba fie despre aceste preferințe ale lui Bartók pentru simetrie, fie despre interferențele sale cu natura sau muzica, exploatarea proporțiilor inepuizabile ale vieții a constituit fără îndoială o resursă importantă pentru compozitor.

În privința operei *Castelul lui Barbă-Albastră*, dragostea rămâne însă imboldul tematic principal. Ea funcționează aici ca o oglindă expresionistă, care permite un schimb direct între, pe de o parte, accesul la visare, fantastic și perfect („pentru că te iubesc”[2]) oferit de lumea basmului; și, pe de altă parte, alunecarea acestei lumi înspre sferele tenebrosului și monstruosului. Este o iubire totală, care nu acceptă compromisuri și care demonstrează că cunoașterea are prețul său – în acest caz, unul sângeros și degenerativ, hrănit tot de un principiu natural: cel mai puternic îl va consuma pe cel mai mic. Într-un final, este vorba doar despre supraviețuire.

Referințe bibliografice

Antokoletz, Elliott, „Musical Symbolism in Bartók’s Bluebeard: Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious”, în Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, 2006, p. 279-291, https://www.jstor.org/stable/25598261, accesat: 16.10.2019.

[1] „The context of Bartok’s nature music idiom includes an understanding of Nature as an all-encompassing, mysterious life-force permeating both the non-human world of fauna and flora, and the domain of human culture”. Harley, „*Natura naturans, natura naturata*...”, pp. 348-349.

[2] „…because I love you”, Balázs, Bartók, *Bluebeard’s Castle*, p. 62. Acesta este răspunsul pe care Judith i-l adresează lui Barbă-Albastră atunci când este întrebată de ce dorește să pătrundă în interiorul încăperilor fără a ști ce o așteaptă.

https://biblioteca-digitala.ro

Bartók, Béla, Balázs, Béla, Bluebeard's Castle, English version by Christopher Hassall, Universal Edition, Austria, 1963.

Bartók, Béla: Scrisori. Volumul I, Ferenc László (ed.), Gemma Zinveliu (trad.), Editura Kriterion, București, 1976.

Dufresne, Claude, „Barbe-Bleue: les tourbillons de sa création", programme book for Barbe-Bleue, Opéra du Rhin, 1996, p. 91-94

Frigyesi, Judit, Bartók's Place in Cultural History, Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, 2000, p. 457-465, https://www.jstor.org/stable/902612, accesat: 16.10.2019.

Harley, Maria Anna, „Natura naturans, natura naturata and Bartók's Nature Music Idiom", în Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, pp. 329-349, https://www.jstor.org/stable/902218, accesat: 16.10.2019.

Hopkins, G.W., Schwartz, Manuela, „Paul Dukas", Grove Dictionary Online, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008282, accesat: 18.10.2019.

Malcolm, Gillies, „Béla Bartók" Grove Music Online, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040686, accesat: 16.10.2019.

Móricz, Klára, „Bartók, Balázs, and Bluebeard: Questions of Text and Context", în Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, 2000, pp. 466-474, https://www.jstor.org/stable/902613, accesat: 16.10.2019.

Perrault, Charles, The Fairy Tales of Charles Perrault, Wisehouse Classics, Ballingslöv, 2016.

Russ, Michael, „Functions, Scales, Abstract Systems and Contextual Hierarchies in the Music of Bartók", în Music & Letters, Vol. 75, No. 3, 1994, pp. 401-425, https://www.jstor.org/stable/737345, accesat: 16.10.2019.

Simpson, J. A., Weinter, E. S. C., The Oxford English Dictionary, Clarendon Press, Oxford, ediția a II-a, vol. 10, 1989.

Wilkinson, Lynn R., Sachs, Leon, „Maurice Maeterlinck", în Dictionary of Literary Biography, Vol. 331: Nobel Prize Laureates in Literature, Part 3, Thomson Gale-Cengage Learning, Detroit, 2007, pp. 92-108.

***, „Anatole France" Encyclopaedia Britannica, https://www.britannica.com/biography/ Anatole-France, accesat: 20.10.2019

https://biblioteca-digitala.ro

***, „Béla Balázs", Encyclopaedia Britannica, https://www.britannica.com/biography/ Bela-Balazs, accesat: 19.10.2019.
***, „Ludwig Tieck", Encyclopaedia Britannica, https://www.britannica.com/topic/ Phantasus-by-Tieck, accesat: 18.10.2019
***, „Bluebeard's Castle", Wikipedia The Free Encyclopaedia, https://en.wikipedia.org/ wiki/Bluebeard%27s_Castle, accesat: 10.10.2019.

SUMMARY

Maria Isabela Nica

The allegory of a fatal love in Béla Bartók's opera *Bluebeard's Castle*

In Béla Bartók's opera *Bluebeard's Castle* love seems to be an incentive for dreaming, fantasy and perfection but, in the same time, the path to darkness and monstrous. The castle's secret garden, this possible paradise placed at the crossroads between right and wrong, becomes one of the keys in unraveling the love allegory, as it is shown in its multiple faces. We also discover what Béla Bartók achieved in his opera: a fusion between symbol, mistery, a good story and music.

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

Constantin Brâncuşi – iubitorul de muzică ce a făcut piatra să cânte

Mariana Popescu

Marele sculptor Constantin Brâncuşi a iubit muzica, încă din anii copilăriei. A cunoscut muzica populară a ţinutului natal precum şi muzica lăutarilor care era foarte apreciată de gorjeni. Încă din anii adolescenţei, s-a apropiat de muzica vocală şi cea religioasă.

Cânta la fluier, dar şi-a dorit mult să aibă o vioară. În 1894, pe când se afla la Craiova, ca băiat de prăvălie la Ion Zamfirescu din gara Craiovei, fiind inspirat de un prieten de-al său tapiţer care confecţiona păpuşi, a încercat să-şi construiască singur o vioară. După ce a studiat îndelung instrumentele lăutarilor care cântau la băcănia din piaţă Elca, a pornit la realizarea proiectului, folosind stinghiile unei lădiţe, lemn de păr pentru gâtul viorii, iar pentru limbă - lemn de alun. După ce a lucrat toată iarna, visul i-a fost îndeplinit. Vioara a fost încercată de lăutarul Mihalache care încântat de sunetul instrumentului avea să afirme: „Îi zice mai bine ca a mea”.[1]

Această reuşită a tânărului care nici nu împlinise încă 18 ani, avea să-i aducă o bursă la Şcoala de Arte şi Meserii, la care s-a înscris la 1 septembrie 1894, susţinută de Epitropia craioveană care va continua să-l subvenţioneze şi în timpul studiilor la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti, printr-o

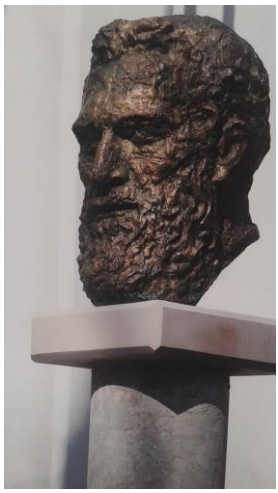
[1] Apud https://gorjeniiluibrancusi.ro/2018/05/vioara-lui-brancusi/

https://biblioteca-digitala.ro

bursă anuală de 400 lei. Brâncuşi a încercat să câştige banii necesari pentru întreţinere în calitate de cântăreţ de strană, corist în coruri bisericeşti, spălând vase în restaurante sau participând la turnarea de clopote pentru biserici.

Încă din copilărie a fost fascinat de dangătul clopotelor mânăstirii Tismana. În perioada Şcolii de la Craiova, va deveni clopotarul bisericii Madona Dudu, fiind în acelaşi timp şi corist „cu plată", în Corul Bisericii.

După absolvirea Şcolii de Arte şi Meserii de la Craiova, Brâncuşi pleacă la Bucureşti pentru a urma Şcoala de Belle Arte. Dar şi aici, în paralel cu şcoala, va activa în calitate de cântăreţ şi corist „cu plată", la Biserica Mavrogheni, zidită de Domnitorul fanariot Nicolae Petre Mavrogheni (1756 – 1790).



După spusele lui V. G. Paleolog, Brâncuşi „urca *Aliluia* până la expir, ba chiar ajungea să moduleze de o sută de ori *Doamne, miluieşte*!, uimindu-şi asistenţa".[1]

Ca student la Bucureşti, avea să-l aibă coleg de cameră la mansarda din strada Izvor, pe cel ce avea să devină compozitorul și esteticianul Dimitrie Cuclin.

În anul 1902, aflându-se în ultimul an de studii, Constantin Brâncuşi a activat în calitate de corist, în vestita corală *Carmen,* condusă de renumitul dirijor şi compozitor Dumitru Geogescu Kiriac.

În memoria lui Constantin Brâncuşi, în curtea Bisericii Mavrogheni, a fost expus un bust din bronz, aşezat pe coloană

[1] V.G. Paleolog, *Brâncuşi şi muzica*

https://biblioteca-digitala.ro

de piatră, aparţinând sculptoriţei şi pictoriţei Silvia Elena Radu.[1]

În 1904, Brâncuşi se stabileşte la Paris, fiind admis la *École des Beaux – Arts*. În anul 1906, îşi reia vechile preocupări, devenind cântăreţ de strană şi paracliser la Biserica Ortodoxă Română *Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavriil*.

A cântat în strană fără întrerupere de la 26 de ani, până la vârsta de 81 de ani. Brâncuşi a avut toată viaţa o relaţie specială cu Dumnezeu, având credinţa că : „**Artistul nu e decât o smerită unealtă în mâinile lui Dumnezeu – Creatorul ”**[2]

Cântăreţ de strană, la Paris,
Biserica Ortodoxă Română[3]

[1]www.zf.ro/ziarul-de-duminica/portretul-in-bronz-al-lui-brancusi-la-biserica-mavrogheni-de-ziarul-de-duminica-14059673
[2] apud Arh. Mihail Daneliuc, doxologia.ro/puncte-de-vedere/constantin-brancusi-il-voi-astepta-pe-bunul- dumnezeu-atelierul-meu
[3] idem

https://biblioteca-digitala.ro

Ca dascăl, Brâncuşi a inventat un antifonar, în care a scris o gamă inventată de el, antifonarul dăruindu-l prietenului său Marcel Mihalovici.[1]

Va fi preocupat de amenajarea propriului atelier, schimbând mai multe locaţii, cel mai cunoscut atelier fiind cel din Fundătura Ronsin, unde va reuşi să-şi alcătuiască un microclimat oltenesc.

Aici era frecventat de artiştii români care studiau sau care veneau la Paris cu ocazia unor evenimente culturale.

În 1922, primeşte vizita Cellei Delavrancea care se afla la Paris pentru a susţine un concert: „Va să zică, eşti fata lui Barbu Delavrancea. Şi cânţi la pian frumos". "Da, dar nu de ale noastre", i-am spus eu. "Acelea nu sunt pentru pian, dar ştiu toate jocurile noastre ţărăneşti, şi, când le joc, nu mă întrece nimeni", mi-a spus Brâncuşi".[2]

---

[1] Marin I. Arcuş, gorjeanul.ro/brancusi-si-muzica/

[2] *Pe urmele lui Constantin Brâncuşi,* august 8, 2017, Dor de Dor, Sculptură

https://biblioteca-digitala.ro

Fiica inginerului Ştefan Georgescu – Gorjan care a colaborat cu Brâncuşi la ridicarea *Coloanei infinite*, povestea despre vizita făcută de tatăl său la Paris, în atelierul sculptorului: "Tata povestea că i-a pus muzică, la un patefon făcut de el. Avea discuri cu muzică din toată lumea, în special populară. Culmea e că nu le punea să fie ascultate obişnuit, pe centru, ci aveau o gaură separată şi tocmai de aceea muzica suna foarte ciudat. Asta era una dintre distracţii".[1]

În atelierul său se aflau la loc de cinste cele două viori construite de el, la care interpreta melodii populare româneşti.

„Violonistul Brâncuşi cânta de dor de acasă, iar vioara sa a ramas tăcută în studioul muzeal împietrit în inima Parisului"…[2]

Era vizitat de bunul său prieten folcloristul Dimitrie Gusti care îi aducea din ţară discuri de vinyl. Brâncuşi ajunsese la o colecţie impresionantă, însumând în jur de 2000 de discuri cu diferite genuri de muzică. În propria sa discotecă se găseau numeroase discuri cu muzică de jazz: Luis Amstrong, Kid Ory, Duke Ellington, Bennie Goodmann, Dizzie Gillespie, Django Reinhardt, Cab Calloway. Pe mulţi dintre aceşti compozitori şi interpreţi a avut prilejul să-i cunoască, cei mai apropiaţi fiindu-i Django Reinhardt şi Cab Calloway[3].

Nu se poate spune că era un pasionat de muzică cultă, deşi în atelierul său se aflau discuri cu Bach, Mussorgski, Monteverdi. „Pentru Brâncuşi, artist vizionar al simplităţii, muzica lui Wagner suna barbar, cea a lui Beethoven prea dramatică, pe cea a lui Mozart o găsea calmă şi plăcută" iar pe Bach îl compara cu „un leu păşind maiestuos printr-un deşert".[4]

Prin intermediul prietenului său celebrul bas rus Feodor Şaliapin, s-a apropiat de muzica rusă. Se pare că nu a fost străin nici de muzica lui Béla Bartók.

---

[1] idem

[2] G.V. Paleolog, *Tinereţea lui Brâncuşi*

[3] *L'elice et oiseau*, volum publicat la Paris în 2012, Denis Riout cu sprijinul Institutului Cultural Român.

[4] Apud Petre Pandrea, *Brâncuşi, amintiri şi exegeze*

https://biblioteca-digitala.ro

Prin Dimitrie Gusti, Brâncuşi avea s-o cunoască în anul 1938, pe Maria Tănase, la Paris, ambii artişti fiind invitaţii etnografului la Expoziţia de Artă Populară. În pofida diferenţei mare de vârstă, între ei s-a înfiripat o iubire fulgerătoare, încă de la prima întâlnire. Impresionat de talentul Mariei, Brâncuşi declara: „Când te ascult cum le zici, Mărie, aş fi în stare să dăltuiesc pentru fiecare cântec de-al nostru o Pasăre Măiastră! Auzi tu, fată, mă înţelegi? Vezi, tu, Mărie! Am colindat toată lumea, mă cunoaşte tot pământul prin ce m-am priceput să fac, dar când aud cântecele noastre, mă apucă un dor de ţară, de oltenii tăi şi-ai mei, de apa tânguitoare a Jiului, de satul meu... Auzi? Mă-nţelegi?" [1]

Brâncuşi o sfătuia pe Maria să se dedice interpretării muzicii de operă, considerând că o artistă de talia ei, nu ar trebui să-şi piardă nopţile, cântând prin restaurante. Dar legătura dintre ei nu avea să dureze prea mult. După aflarea veştii legate de dispariţia marelui artist în 1957, Maria intenţiona să se stabilească la Târgu-Jiu, pentru a fi aproape de marile sculpturi brâncuşiene, luând hotărârea de a înfiinţa o şcoală de muzică pentru interpreţi de muzică populară. Din păcate, în 1963, marea cântăreaţă avea să-şi găsească sfârşitul.

O frumoasă prietenie avea să se lege între sculptor şi compozitorul Marcel Mihalovici care avea să-i dedice mai multe lucrări, în anul 1924. Erau memorabile întâlnirile celor doi artişti, în atelierul din Ronsin, în serile în care era prezent şi Eric Satie, când răsunau sunetele celor două viori construite de Brâncuşi: la una cânta Brâncuşi, iar la cealaltă era acompaniat de compozitorul Marcel Mihalovici. Eric Satie, fermecat de cântecele româneşti, exclama: „o să mă naturalizez român, pentru că tot ce e românesc este desăvârşit".[2]

Cu totul deosebită a fost prietenia lui Brâncuşi cu compozitorul francez Erik Satie, cei doi cunoscându-se în anul 1910. Aparent, cei doi artişti erau complet diferiţi: Satie pianist şi compozitor avangardist în vârstă de 44 de ani, era sobru,

[1] idem

[2] Marin I. Arcuş, gorjeanul.ro/brancusi-si-muzica/

https://biblioteca-digitala.ro

elegant, rafinat, iar Brâncuşi, în vârstă de 34 de ani, avea o ţinută şi un comportament de om simplu.

Întâlnirile din atelierul sculptorului, cu prilejul cărora Brâncuşi interpreta şi asculta muzică populară românească, aveau să-l influenţeze mult pe Eric Satie, acest aspect regăsindu-se în muzica sa care a împrumutat elemente din etosul folclorului românesc: prezenţa secundei mărite descendente, precum şi elemente de doină.

Din admiraţie pentru prietenul său, muzician, pe care-l considera un înţelept – numindu-l Socrate, Brâncuşi a realizat în anul 1922, sculptura în lemn - *Socrate*, aflată în prezent în MoMa – New York.

C. Brâncuşi - *Socrate*

https://biblioteca-digitala.ro

Celebrul coregraf Serge Diaghilev, cel creatorul renumitelor *Ballets Russes* de la Paris, avea să fructifice prietenia dintre cei doi mari artişti, alegând pentru montarea unui spectacol de balet cele trei piese ale lui Eric Satie – *Gymnopedies*, propunându-i lui Constantin Brâncuşi să realizeze costumele într-o manieră sculpturală. Solista baletului a fost românca Lizica Codreanu, o prietenă apropiată a lui Constantin Brâncuşi. Spectacolul a stârnit interesul criticilor şi spectatorilor, prin ineditul colaborării celor doi artişti care fără să-şi dea seama, au pus o piatră de temelie a baletului contemporan.

S-au împlinit 144 de ani de la naşterea lui Constantin Brâncuşi, dar oricât de mult am investiga viaţa marelui sculptor, mereu vom descoperi noi faţete ale unei genialităţi cu manifestări plurivalente. Cu adevărat tulburătoare este mărturisirea artistului: „Eu am făcut piatra să cânte pentru omenire”!

SUMMARY

Mariana Popescu

Constantin Brâncuşi –
the music lover that made stone sing

The great sculptor Constantin Brâncuşi loved music since he was only a child. He was familiar with the music in his native land and also with the fiddlers’ music, much appreciated by people in Gorj. Later in his life, when he was a teenager he was attracted to vocal and religious music.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu

https://biblioteca-digitala.ro